



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE (PARIS IV)

SCUOLA DI DOTTORATO IN SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE
E STORICO-ARTISTICHE
INDIRIZZO STORICO-ARTISTICO
XXVIII CICLO

ÉCOLE DOCTORALE EN HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

TESI DI DOTTORATO

TITOLO

FOTOGRAFIA E PITTURA TRA ITALIA E FRANCIA NEL SECONDO OTTOCENTO:
PRODUZIONE, EDITORIA E DINAMICHE DI MERCATO

TUTOR

PROF. SSA ISABELLA VALENTE

CO-TUTOR

M. LE PRÉSIDENT BARTHÉLÉMY JOBERT

CANDIDATO

DOTT. FAUSTO MINERVINI

ANNO ACCADEMICO 2014-15

Al termine di questo triennio di dottorato desidero ringraziare la professoressa Isabella Valente e la professoressa Marianonietta Picone per avermi accordato grande fiducia nell'affrontare un'indagine molto ampia e all'apparenza complessa e dispersiva, portata a termine solo grazie al loro sostegno e alle loro direttive metodologiche. Ringrazio il professor Barthélemy Jobert per avere accettato questo progetto di cotutela internazionale, per i suoi consigli e per aver creduto ancora una volta nelle mie idee e nelle mie ricerche.

Voglio ringraziare tutti i responsabili degli archivi e dei musei che hanno reso la mia attività più agevole, in particolare Sally McKay, direttrice delle collezioni speciali del Getty Center Research di Los Angeles, e tutto il suo staff, la cui serietà, disponibilità e precisione rappresentano oggi delle qualità sempre più rare in questo settore.

Un grande ringraziamento va a Régine Bigorne, direttrice del Musée Goupil di Bordeaux, per la cortesia e la disponibilità mostratami, al personale delle collezioni speciali della Cadbury Library dell'Università di Birmingham, ai responsabili dell'archivio fotografico del Museo Archeologico Nazionale e a quelli della sezione Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

Devo ringraziare poi gli eredi della famiglia Pasini e il professor Domenico Di Giacomo per la loro fiducia e per avermi gentilmente aperto le porte dei loro archivi.

Per le loro osservazioni, per i loro punti di vista e per il supporto offerto alla mia attività di ricerca ringrazio il professor Francesco Caglioti e il professor Tomaso Montanari, Carlo Sisi, il professor Paolo Serafini, Véronique Gerard-Powell, Sylvie Aubenas, Dominique de Font-Réaulx, Marion Lagrange, il professor Alessandro Malinverni, Luca Mana, Paul Nicholls, Paolo Belaeff, Saverio Ammendola e tutta l'*équipe* del Cabinet Eric Turquin di Parigi.

Grazie a tutti i colleghi con cui ho condiviso questo percorso e che mi hanno supportato con i loro pareri e le loro segnalazioni, in particolare Camilla Tripodi, Silvia Madeddu, Caroline Vandeberghe, Antonella Dentamaro, Augusto Russo, Lorena De Las Heras Bustos, Loreline Pelletier, Carole Rabiller, Lisa Miele, Gianpasquale Greco e Adriana De Angelis.

Infine, ma non in ultimo, un ringraziamento speciale spetta alla mia famiglia, ai miei cari e a tutte le persone che con pazienza mi hanno ascoltato, supportato (e sopportato) durante questo percorso.

Fotografia e pittura tra Italia e Francia nel secondo Ottocento: produzione, editoria e dinamiche di mercato

Indice

Introduzione

1. La fotografia francese al servizio della creazione pittorica italiana	1
1.1 L'arte italiana e la fotografia all'Esposizione universale del 1855.....	24
1.2 L'influenza francese sulla pittura orientalista italiana	57
1.2.1 Alberto Pasini e la fotografia.....	63
1.2.2 Le fonti per la produzione orientalista di Domenico Morelli.....	92
1.3 Il viaggio di formazione fotografica: la corrispondenza tra Giulio e Guido Carmignani.....	106
2. L'utilizzo della fotografia nell'editoria e nella diffusione commerciale delle opere italiane.....	121
2.1 Luigi Mussini e le commissioni fotografiche per Charles-Louis Michelez.....	129
2.2 L'impero Goupil e la fotografia	144
2.2.1 Gli archivi del Musée Goupil di Bordeaux	150
2.3 <i>Dieterle's Family Records of French Art Galleries, 1846-1986</i>	177
2.3.1 <i>Galerie Boussod & Valadon photograph albums e Galerie Allard et Noel albums</i>	180
2.3.2 Rivalutazioni del mercato italiano a Parigi: dai registri di vendita del fondo Dieterle	193
2.3.2.1 Un'analisi di Frédéric Reitlinger dalle transazioni nei registri della ditta <i>Tedesco frères</i> , dai <i>Knoedler Records</i> e dagli <i>Stock Books Goupil</i>	193
2.3.2.2 L'impatto dell'arte di Federico Rossano e di Rubens Santoro sul mercato parigino	205
2.3.2.3 Alcuni approfondimenti su Georges Petit	212
3. La ricezione della fotografia italiana negli ambienti artistici europei e le conseguenze del ritorno	216
3.1 La <i>Sir Lawrence Alma-Tadema Collection</i> presso l'Università di Birmingham.....	221
3.2 La fotografia archeologica di provenienza napoletana nelle produzioni artistiche francesi e vittoriane e la sua utilità nelle dinamiche di mercato	226
3.3 L'influenza della pittura francese e inglese nel movimento neopompeiano italiano.....	252
Conclusioni	286
Apparati	
Fonti e bibliografia	

Introduzione

Nel suo volume su Michetti fotografo, Marina Miraglia sostenne come la storia della pittura della seconda metà dell'Ottocento sia tutta da riscrivere tenendo conto del ruolo primario svolto dalla fotografia.¹ Questa considerazione tanto semplice quanto veritiera rappresenta sotto certi aspetti il punto di partenza ideale di questo mio lavoro di ricerca triennale che, con pretese di certo più modeste, propone un approfondimento di un aspetto poco indagato dei discussi scambi artistici tra la Francia e l'Italia nel secondo Ottocento.

Tenuto conto di quanto, nel periodo in analisi, la Francia abbia rappresentato un punto di riferimento per la maggior parte degli ambienti culturali europei – nondimeno per quello americano – in particolare per quanto concerne la pittura e la scultura, si cercherà in questa sede di indagare in che modo anche la produzione fotografica francese abbia offerto agli artisti italiani modelli da seguire, veicoli per la diffusione e l'accoglienza delle loro produzioni all'estero e un supporto funzionale alle dinamiche che regolarono il mercato internazionale delle loro opere. Chi scrive ha scelto di affrontare queste problematiche in maniera trasversale, cercando di chiarire che cosa poté rappresentare il paradigma della fotografia francese per questi artisti. L'analisi dei casi specifici di alcuni di loro hanno contestualmente rappresentato l'occasione per osservare in maniera pratica il modo in cui si concretò il loro rapporto con questo *medium*.

Nel tentativo di rendere il discorso più fluente e unitario, e forse di più agevole comprensione per chi legge, il lavoro è stato suddiviso in tre grandi capitoli, ognuno incentrato su un aspetto particolare del rapporto tra fotografia e arti visive.

La prima parte, pertanto, ruota attorno al modo in cui il *medium* fotografico partecipò al processo di creazione pittorica degli italiani, non solo fornendo dei modelli iconografici ma anche instaurando un dialogo proficuo tra i due modelli estetici. L'assimilazione della fotografia avvenne in diversi modi: tramite le prove pubblicate sui periodici dell'epoca; grazie ai viaggi degli italiani nella capitale francese e alle loro visite alle Esposizioni universali parigine, da cui poi riportarono in patria le proprie impressioni

¹ M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Einaudi, Torino 1975.

e gli ultimi aggiornamenti sulle novità artistiche d'oltralpe; infine, attraverso i circuiti dell'imponente mercato fotografico internazionale. Un ruolo non meno importante in queste dinamiche di scambio fu poi ricoperto dalle personalità più di rilievo della scena artistica francese, tra cui Nadar ed Ernest Meissonier, che, attraverso i loro contatti con gli artisti italiani, incentivarono la diffusione della fotografia nei circoli culturali della penisola.

Il secondo capitolo approfondisce il servizio offerto dalle fotocopiazioni artistiche alla circolazione internazionale delle opere italiane, prendendo come esempio di riferimento l'impero Goupil e le sue strategie editoriali. I progressi dell'industria fotografica permisero ben presto al nuovo supporto di diventare un potente volano per la promozione dell'arte italiana all'estero, ampliandone la visibilità e andando poi a creare un nuovo parallelo mercato di riproduzioni, da affiancare a quello dei dipinti originali. In questa seconda parte sono stati presi in analisi i fondi editoriali della Maison Goupil, conservati presso l'omonimo museo di Bordeaux, e, per la prima volta, i cataloghi fotografici della stessa ditta, conservati a Los Angeles, nonché parte del *Dieterle's Family Records of French Art Galleries, 1846-1986*. Di questo fondo fanno parte anche i registri di vendita di alcuni mercanti d'arte parigini della seconda metà dell'Ottocento. Questa documentazione, pur non essendo direttamente legata al contesto fotografico, è risultata molto preziosa per una rivalutazione più obiettiva del successo commerciale di una parte dell'arte italiana nella capitale francese.

Nella terza parte, infine, si è cercato di invertire gli ambiti geografici della ricerca, ragionando su quanto la fotografia archeologica di provenienza italiana, e in particolare napoletana, abbia rappresentato la fonte documentaria primaria per la nascita e la maturazione dei movimenti pittorici neogreci francesi e neopompeiani inglesi. I linguaggi dei più importanti maestri di queste correnti divennero dei modelli che a loro volta determinarono la formazione del corrispondente filone artistico italiano, i cui interpreti si relazionarono a queste fonti fotografiche in maniera indiretta, perché dipinte sulle tele straniere. Per questa parte di lavoro il fulcro è stato l'analisi della *Sir Lawrence Alma-Tadema Collection*, conservata a Birmingham negli archivi della Cadbury Library e costituita dalle corrispondenze private e dall'impressionante collezione fotografica appartenuta all'artista olandese, da cui prende il nome. La riflessione condotta in

quest'ultima parte pone l'accento sulla reciprocità degli scambi avvenuti tra i differenti ambienti culturali e l'ampiezza delle reti createsi nell'Europa artistica del secondo Ottocento.

Per tutto il corso dell'indagine è stato necessario relazionarsi ad alcuni testi di riferimento imprescindibile, su tutti le opere di Aaron Scharf² e di Alfredo De Paz.³ A questi seguono gli studi di Silvia Bordini⁴ e di Marina Miraglia,⁵ che devono necessariamente essere considerati come un modello di primaria importanza per quanto concerne il discorso fotografia-pittura in ambito italiano, così come le analoghe riflessioni condotte in campo francese da Dominique de Font-Réaulx.⁶ A queste si sono aggiunte le ricerche di Marion Lagrange, che, prima con la sua tesi di dottorato,⁷ e poi con il volume da essa derivato,⁸ hanno sondato le esperienze della comunità artistica italiana impiantata nell'ambiente parigino, o semplicemente in relazione con esso. I testi della Lagrange, inoltre, soffermandosi in particolare sulla posizione degli italiani nel panorama artistico e commerciale internazionale,⁹ tendono a coniugare la questione artistico-culturale con approfondimenti di tipo sociologico, metodologia che si rivela particolarmente utile anche per l'approccio alla problematica dell'apertura e della permeabilità dei circoli artistici italiani alla fotografia francese contemporanea. Su questa stessa linea non si possono quindi trascurare gli scritti di Walter Benjamin,¹⁰ di Gisèle

² A. Scharf, *Arte e fotografia* (1968), trad. Di Laura Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino 1979.

³ A. De Paz, *L'occhio della modernità, pittura e fotografia dalle origini alle Avanguardie storiche*, ed. Clueb, Bologna 1987.

⁴ S. Bordini, *Aspetti del rapporto pittura fotografia nel secondo Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. V, Einaudi, Torino 1991.

⁵ M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Einaudi, Torino 1975; M. Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte italiana 9, Grafia e immagine, II. Illustrazione fotografia*, Einaudi, Torino 1981, pp. 423-518; M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2012.

⁶ D. de Font-Réaulx, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Flammarion, Parigi 2012.

⁷ M. Lagrange, *Les peintres italiens à Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle (1855-1909)*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte sotto la direzione del prof. Dominique Jarrassé all'Université de Bordeaux 3, 2006.

⁸ M. Lagrange, *Les peintres italiens en quête d'identité. Paris 1855-1909*, CTHS/INHA, Parigi 2010.

⁹ Si veda anche M. Lagrange, *Entre la MaisonGoupil et l'Italie, un axe commercial porteur d'une image identitaire*, in «Histoire de l'art», n. 52, giugno 2003, pp. 121-133

¹⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011 (I ed. 1936) e W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle*, Le livre des Passages, Parigi 2000.

Freund¹¹ e di Ando Gilardi,¹² validi a chiarire anche l'impatto sociale della fotografia nella Francia e nell'Italia del secondo Ottocento.

Questi testi sono stati integrati con l'analisi di una serie di materiali d'archivio inediti o non ancora trattati in maniera esaustiva, specialmente nell'ambito dei rapporti tra fotografia francese e arte italiana. Si è trattato di un'attività di ricerca lunga, talvolta aleatoria e dagli esiti infruttuosi, anche perché raramente queste documentazioni sono arrivate integre ai giorni nostri. Pur trattando soggetti noti, il lavoro cerca di affrontare aspetti ancora poco indagati o tematiche dalla bibliografia ancora esigua. Sotto certi punti di vista, si è cercato di suggerire prospettive diverse su questi argomenti, rivisti alla luce di nuove fonti. L'analisi di numerosi fondi fotografici e delle corrispondenze private degli artisti dell'epoca può essere considerata come il nucleo fondamentale della ricerca.

Le corrispondenze private dei diversi artisti, in particolare, rappresentano forse la testimonianza più utile e diretta a una comprensione schietta e veritiera del rapporto intercorso tra il *medium* e gli artisti italiani. Le lettere contribuiscono a colmare quelle lacune esistenti nelle fonti stampate e nella bibliografia dell'epoca. Una delle difficoltà riscontrate nel corso del lavoro è stata proprio il reperimento, in questo tipo di testi, delle informazioni utili circa l'utilizzo che gli artisti italiani fecero della fotografia. Pur essendo un argomento tornato in auge nella storiografia moderna, eccezion fatta per una parte della critica coeva francese e inglese che evidenziò da subito l'ovvio ricorso alla fotografia da parte degli artisti,¹³ bisogna riscontrare la "censura" operata dal secondo Ottocento, e fino praticamente alla metà del secolo successivo, dalla maggior parte degli autori – e talvolta anche dagli stessi artisti – preoccupati di come la vicinanza o il ricorso a questo supporto avrebbe potuto svalutare il valore dell'artista agli occhi della critica e del pubblico.

Tuttavia, il lavoro sul materiale fotografico e i tentativi di riconoscimento dei *clichés* citati nelle corrispondenze o nelle memorie private di ogni artista, per quanto affascinanti, rappresentano delle pratiche dai rischi notevoli perché possono facilmente

¹¹ G. Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et esthétique*, Christian Bourgois éditeur/Imec, Parigi 2011 (I ed. 1936), e G. Freund, *Photographie et société*, ed. du Seuil, Parigi 1974.

¹² A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Mondadori, Milano 2000.

¹³ A. Scharf, *op. cit.* 1979, p. 169.

condurre a risultati imprecisi, soprattutto a causa dei molti esemplari apparentemente simili che all'epoca erano realizzati per uno stesso soggetto fotografico. A queste difficoltà si aggiunge la mancanza di un'esaustiva storiografia delle fotografie ritrovate nei circuiti del mercato antiquario, le cui informazioni, diversamente dai dipinti e dalle sculture, raramente risalgono più in là del nome dell'ultimo proprietario.

1. La fotografia francese al servizio della creazione pittorica italiana

La storiografia artistica ha ormai esaustivamente affrontato l'argomento del viaggio o del trasferimento a Parigi di molti esponenti della comunità artistica italiana per tutto il corso del secondo Ottocento e fino quasi alla Prima Guerra Mondiale. Allo stesso modo, le esperienze di Giovanni Boldini, Giuseppe De Nittis e Federico Zandomeneghi¹⁴ sono state sempre prese come esempio in ogni tipo di approccio alla tematica del soggiorno degli artisti italiani nella capitale francese, a causa del grande successo raggiunto dalla loro pittura in termini di critica e di mercato. La colonia italiana in Francia, tuttavia, fu assai più consistente e vasta, costituita sia da artisti di passaggio nella capitale francese, sia da coloro che a Parigi vi si trasferirono definitivamente dalla metà del secolo, come Giuseppe Palizzi nel 1844¹⁵ o Alberto Pasini nel 1851, alla ricerca di esposizioni dalla visibilità internazionale e di circuiti mercantili più ampi e remunerativi, offerti dai numerosi mercanti parigini, su tutti Adolphe Goupil.¹⁶

Lo studio condotto da Marion Lagrange nel 2010¹⁷ ha indagato le dinamiche che portarono alla costituzione di questa colonia italiana, i suoi meccanismi interni e la sua partecipazione alla vita artistica parigina.¹⁸ Dalle sue analisi si evince come questa fu formata non solo da artisti, ma anche da intellettuali o da liberi professionisti,

¹⁴ G. Matteucci, *Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento*, Livorno (Museo Civico "Giovanni Fattori", 4 dicembre 1998-5 aprile 1999), U. Allemandi, Livorno 1998; F. Dini, *Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione*, Roma (Chiostro del Bramante, 14 novembre 2009-14 marzo 2010), Silvana, Milano 2009; A. Dumas, *Degas e gli italiani a Parigi*, Ferrara (Palazzo dei Diamanti, 16 settembre-16 novembre 2013), Ferrara Arte, Ferrara 2003.

¹⁵ M. Picone Petrusa, *Fra Napoli e Parigi: i Palizzi e la poetica della "macchia"*, in *Dal vero: il paesaggismo napoletano da Gigante a De Nittis*, Torino (Palazzo Cavour, aprile-luglio 2002), U. Allemandi, Torino 2002.

¹⁶ P. Serafini (a cura di), *La Maison Goupil, il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, Rovigo (Palazzo Roverella, 23 febbraio-23 giugno 2013), Bordeaux (Galerie des Beaux-Arts, 23 ottobre-2 febbraio 2014), Silvana, Cinisello Balsamo 2013.

¹⁷ M. Lagrange, *op. cit.* 2010.

¹⁸ Si veda anche N. Broude, *Italian Painting during the Impressionist Era*, in *World Impressionism: The International Movement, 1860-1920*, Harry N. Abrams, New York 1990, pp. 170-209; N. Broude, *The Italian Expatriates: De Nittis and Zandomeneghi*, in K. L. Carter, S. Waller, *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914. Strangers in Paradise*, Ashgate, Surrey-Burlington 2015, pp. 28-39.

generalmente formati in Italia, il cui arrivo in Francia si inserì in un fenomeno migratorio molto ampio. Osservando alcuni censimenti francesi è possibile rendersi conto della portata di questo flusso: nel 1850, nell'insieme del paese la colonia italiana raggiunse il 16,69% della popolazione straniera, dato che resterà stabile fino al 1872.¹⁹ Nel periodo tra il 1876 e il 1881 si registrò un forte incremento di questi flussi migratori grazie anche al connubio tra la stabilità politica e la floridità economica raggiunta dal Paese in conseguenza della guerra franco-prussiana. In questi anni la Francia fu il principale paese d'accoglienza per gli emigrati italiani e la regione parigina riunì l'85% della colonia italiana presente sul territorio. Un netto calo di questi flussi migratori si vide solo negli ultimi cinque anni del secolo, probabilmente a causa delle tensioni diplomatiche tra i due paesi a seguito della guerra doganale che ebbe inizio nel 1888 e delle aggressioni xenofobe del 1894-1896, scaturite dopo l'attentato di Sante Caserio al presidente Carnot.²⁰

Un contributo determinante nelle dinamiche di contatto e scambio tra gli ambienti artistici francesi e italiani, dai secoli precedenti e fino quasi alla metà dell'Ottocento, fu fornito da tutti quei francesi che, nell'ambito del Grand Tour,²¹ viaggiarono nella penisola per ammirare sia le tracce delle civiltà greche, romane e rinascimentali, sia il paesaggio, che, con la sua variegata natura, offriva nuovi spunti alla loro visione. Il viaggio in Italia, fenomeno dalle origini antichissime, così come il prestigioso *Prix de Rome*,²² nel corso del XIX secolo perse il suo valore formativo, e anche la sua popolarità, diventando sempre più l'espressione di un'antica moda dalle connotazioni cosmopolite e prettamente aristocratiche.

¹⁹ P. Gut, *L'immigration italienne en France de 1830 à 1870*, in J.-B. Duroselle, E. Serra, *L'emigrazione italiana in Francia prima del 1914*, F. Angeli, Milano 1978, pp. 11-40.

²⁰ M. Lagrange, *op. cit.* 2010, p. 28.

²¹ U. Pohlmann, *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIXe siècle*, Parigi (Musée d'Orsay, 7 aprile-19 luglio 2009), Skira Flammarion, Parigi 2009; M. Romito (a cura di), *Tra Amalfi, Salerno e Paestum a metà dell'Ottocento: fotografi francesi in viaggio*, Salerno (Palazzo Sant'Agostino, 18 dicembre 2005-15 gennaio 2006), Assessorato ai beni e alle attività culturali, Salerno 2005.

²² P. Grunhech, *Les concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi 1983; F. Lechleiter, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte e Archeologia sotto la direzione del prof. Bruno Foucart all'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2008; F. Fossier, *Grand Prix de Rome: un chemin vers la gloire, la villa Médicis*, Presses académiques francophones, Saarbrücken 2014.

Se fino a quel momento Roma aveva rappresentato la tanto ambita meta dei pellegrini francesi, alla metà del secolo questo fenomeno sembra invertire radicalmente la propria direzione verso il nord, trasformando Parigi nella tappa obbligata per tutti gli artisti italiani desiderosi di relazionarsi all'ambiente più dinamico d'Europa, palcoscenico di tutte le novità artistiche dell'epoca, tra cui anche la fotografia. In particolare, la capitale francese divenne la meta più ambita di quello che potrebbe essere definito come il nuovo "Grand Tour fotografico".

In che modo nel secondo Ottocento poterono verificarsi i contatti e gli scambi tra fotografia francese e artisti italiani? Un primo approccio avvenne proprio nel visitare le esposizioni fotografiche parigine, ma anche la città stessa, che si presentava in quegli anni come un immenso museo, uno spettacolo permanente e sincretico, dato dall'unione delle prime esposizioni fotografiche e delle vetrine di mercanti di quadri, stampe, curiosità e ogni altro *bric-à-brac*.

«Esiste al mondo galleria più ricca, più varia, più pittoresca che questo strano e incomparabile museo delle strade, il solo per altro, e non è il suo solo pregio [...]. Parigi da sola è un museo [...]. È per tutti loro [gli abitanti] che Parigi dispone le sue fila di libri, che riempie i suoi cartoni di stampe, che sviluppa questo panorama fotografico e presenta un universo al passaggio di chi passeggia, che esibisce i suoi quadri».²³

La fotografia, del resto, partecipò in maniera attiva al decoro della capitale, contribuendo «alla fisionomia delle strade» assieme alle «mercanzie, ai differenti oggetti esposti nelle vetrine dei negozi»,²⁴ comparando non solo negli esercizi commerciali dei fotografi, dei mercanti di stampe o librai, ma anche sulle bancarelle degli ambulanti. Le missive degli artisti inviate da Parigi ad amici e parenti italiani raccontano le loro impressioni di una dimensione urbana molto più all'avanguardia rispetto alle città di provenienza e simile a una «piovra mostruosa che avvolge nei suoi tentacoli tutti quelli che domandano alla nuova Babilonia il sorriso della felicità

²³ F. Henrier, *Le musée des rues*, in «L'Artiste», t. 13, 15 novembre 1854, pp. 113-115, e 15 dicembre 1854, pp. 133-135.

²⁴ La Gavinié, *Chronique*, in «La Lumière», 10 aprile 1858, p. 57.

mondana».²⁵ Forse le parole di entusiasmo di Eduardo Dalbono a Domenico Morelli certificano più di tutte lo spettacolo offerto dalla città agli occhi dei visitatori, in particolare gli esercizi commerciali:

«Ho visto buona parte delle strade di Parigi e così molti negozi di pittura. [...] Parigi – è bene inutile dirlo, perché è cosa vecchia – è un paese colossale...niente di nuovo a vedere, però una moltiplica spaventevole di tutto e la perfezione di tutto. In questo momento Parigi non è la vera Parigi perché la folla che inonda i magazzini e le strade è una folla mista ad ogni classe di gente, e più che una folla allegra è uno scompiglio. Domani però tutto dovrebbe un poco cedere...essendo oggi la famosa festa nazionale per la quale un numero sterminato di gente è giunto qui da tutti i paesi del mondo».²⁶

Le *expositions de la rue* furono il tramite più accessibile e diretto per un pubblico estremamente variegato. In questa categoria di esposizioni, dalla vocazione essenzialmente commerciale, bisogna includere anche i mercanti di stampe, i librai, gli atelier di fotografia e i negozi di ottica, che si affiancarono di pieno diritto alle mostre fotografiche ufficiali, manifestazioni che ebbero luogo a Parigi già dal quinto decennio dell'Ottocento. Tra queste si devono ricordare anche le esposizioni dell'industria del 1844²⁷ e del 1849,²⁸ vere e proprie antenate delle esposizioni universali, che segnarono un primo grado di riconoscimento e considerazione dell'immagine fotografica tra le manifestazioni ufficiali.

Sempre negli anni Quaranta, i circoli fotografici parigini espressero l'esigenza di organizzare delle mostre che permettessero di presentare le ultime innovazioni tecniche, suscitando interesse e spirito d'emulazione in un vasto pubblico internazionale, di cui fecero parte anche gli amatori italiani in transito per Parigi. La nascita della *Société française de photographie* (da qui *Sfp*), che mosse i primi passi

²⁵ D. Martelli, *Giuseppe De Nittis*, in «Fieramosca», 13 settembre 1884, in F. Errico, *Les Impressionnistes et l'art moderne*, Vilo, Parigi 1979, p. 49.

²⁶ Lettera di Eduardo Dalbono a Domenico Morelli, Parigi, 30 giugno 1878, *Carteggio Morelli*, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, CM I-101, cc. 1-2, parte inedita della missiva apparsa in P. Levi l'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte, mezzo secolo di pittura italiana*, Casa editrice Roux e Viarengo, Roma-Torino 1906, pp. 216-221.

²⁷ *Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du jury central*, 3 t., Imprimerie de Fain et Thunot, Parigi 1844.

²⁸ *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, Imprimerie nationale, Parigi 1850.

nelle orme della defunta *Société héliographique*, fu un passaggio altrettanto decisivo per la diffusione dell'immagine fotografica e l'affermazione del proprio *status* negli ambienti artistici francesi.

Una certa regolarità nell'organizzazione delle esposizioni, che presto si ispirarono ai modelli proposti dai tradizionali Salons, il sapersi adattare all'evoluzione delle tecniche fotografiche e alle dinamiche dei circuiti commerciali internazionali furono le basi della strategia adottata dai componenti della *Sfp*, desiderosi di veder riconosciuta alla fotografia il proprio posto tra le arti.

Prima ancora che con le esposizioni, gli artisti italiani, attraverso le loro visite in città o semplicemente nel confronto a una mera prova fotografica, furono pienamente coscienti del loro relazionarsi a un ambiente già profondamente “maturo”, che da subito aveva cominciato ad accettare e ad assimilare il nuovo *medium* sia nel campo industriale sia in quello artistico, ma soprattutto in quello sociale.

Senza voler ripercorrere la storia della fotografia francese, bisogna considerare come dal 1839 la comunità scientifica locale e il pubblico, oltre allo stesso governo, sostennero e incentivarono lo sviluppo della fotografia. Parigi occupa un posto preminente perché, per almeno un centinaio di anni dopo l'annuncio di Daguerre, non solo rimase il vero centro culturale e politico della vita francese, ma anche il luogo di più alta concentrazione di fotografi e il più ampio crocevia di mercato per i prodotti fotografici.²⁹

Grazie al sostegno del governo, a una politica e a un'ideologia che ne incoraggiò l'espansione, la modernizzazione, la meccanizzazione e gli investimenti di capitali, quella parigina divenne l'industria fotografica più imponente d'Europa, anche più delle corrispondenti londinesi, berlinesi o newyorkesi. L'appoggio del governo di Napoleone III, che ne incentivò lo sviluppo perché vide in essa il simbolo del progresso scientifico e culturale della Francia – oltre chiaramente a un potente mezzo di comunicazione per la propaganda³⁰ – fu poi una componente essenziale nel processo di adozione del

²⁹ E. A. McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, New Haven-Londra 1994, p. 2.

³⁰ E. Challine, *Mayer frères et le musée photographique (1854). Une «anti-expérience» institutionnelle*, in E. Challine, L. Meizel, M. Poivert, *L'expérience photographique. Travaux de l'École doctorale en Histoire*

nuovo *medium* da parte della società francese, rivolgendosi soprattutto alla classe borghese.

La crescita di una borghesia potente, arricchita dall'industria, e di una classe media, infatti, favorì il successo del nuovo supporto tecnologico, anche se nei primissimi anni questo fu considerato come un prodotto industriale, e la sua diffusione in un pubblico sempre più largo, piegandosi alle esigenze economiche delle masse. Ad esempio, nella sua analisi su come l'evoluzione sociale abbia condizionato gli sviluppi di un'invenzione come la fotografia, Gisèle Freund riconosce nella domanda della nuova clientela parigina borghese, alla moda e desiderosa di autorappresentazione, uno dei fattori determinanti per la nascita della *carte de visite* di Disderi, primo importante passaggio dell'adattamento del *medium* al gusto del pubblico, in questo caso a quello francese.³¹

Il pubblico francese degli anni Cinquanta, ormai familiare alla presenza delle fotografie nei luoghi artistici, non di rado si recò al Salon con uno sguardo sempre più abituato a vedere delle fotografie piuttosto che ad ammirare dei capolavori.

La scomparsa progressiva della pittura di storia o religiosa, la promozione del paesaggio e l'invasione del ritratto, divenuto ormai industria, furono tutti causa della decadenza della scuola ufficiale francese, fenomeno di certo imputabile all'ascendente esercitato dal pubblico sulla produzione pittorica.

Questo deperimento della "tradizione" si verificò, inoltre, nell'affinità tra il pubblico e la pittura di genere, dove l'impronta del dagherrotipo fu più manifesta e ricadde sui giudizi e sui gusti.³² Fu in questo clima che si accese il dibattito che avrebbe diviso la Parigi artistica pochi anni dopo l'Esposizione universale del 1855, ossia la famosa disputa filosofica e morale tra i detrattori – su tutti Charles Baudelaire³³ – e i sostenitori della fotografia e delle sue pretese estetiche. A quest'ultima categoria

de l'art, Publications de la Sorbonne, Parigi 2014, pp. 125-139, p. 137: «Una cosa è sicura: la fotografia intriga il potere. Essa è in misura di rinviarli l'immagine-specchio di ciò che vuole vedere».

³¹ G. Freund, *op. cit.* 2011, p. 70.

³² P.-L. Roubert, *L'image sans qualité. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie: 1839-1859*, Éditions du patrimoine, Parigi 2006, p. 137.

³³ C. Baudelaire, *Le public moderne et la photographie*, in *Salon de 1859, Écrits sur l'art*, Parigi 1992 (1859).

appartennero Gustave Flaubert e Paul Delaroche, che, colpiti dallo straordinario potere della fotografia, arrivarono addirittura a profetizzare la morte imminente della pittura.³⁴

Certo per gli italiani l'esperienza parigina non fu il primo momento di contatto con la fotografia. Nella penisola si erano già creati i presupposti di un dialogo tra pittura e fotografia, incentivato poi dopo la chiusura della suddetta esposizione internazionale. È comunque interessante notare come questi provenissero da ambienti artistici e fotografici che, anche se in ritardo e con meno fervore rispetto all'ambiente parigino, mossero i primi passi sulla falsariga di questo, specialmente per quanto concerne la nascita delle prime società fotografiche, l'utilizzo che gli artisti stessi fecero del nuovo supporto e l'organizzazione delle prime esposizioni.

Prima dell'Unione, in Italia, grazie alla vivacità dei circoli artistico-culturali delle sue maggiori città, si registra un'intensa e precoce attività di ricerca nel campo fotografico. A Napoli, ad esempio, lo stabilimento litografico Richter, fondato nel 1842, pur continuando a occuparsi principalmente di incisioni, introdusse le fotografie fra i propri articoli in vendita, assieme ad accessori vari come album e cartoncini.³⁵ Risale invece al 1854 la creazione della *Società fotografica toscana*, diretta da Francesco Bensa, Vero Veraci e dal chimico Pietro Semplicini. Poco tempo dopo l'annuncio della scoperta di Daguerre, fu proprio quest'ultimo a realizzare nel 1849 le prime prove dagherrotipiche apparse nel Paese, con la collaborazione del fisico Tito Puliti, a conferma di come, analogamente alla Francia, anche qui i primi impieghi della fotografia avvennero in ambito scientifico.³⁶

³⁴ G. Tissandier *Les Merveilles de la photographie*, Hachette et Cie, Parigi 1874, p. 62: «Paul Delaroche ha visto Daguerre, gli ha preso dalle mani una placca impressionata dalla luce. La mostra ovunque gridando: "La pittura è morta a partire da oggi"».

³⁵ M. Picone Petrusa, *Linguaggio fotografico e "generi" pittorici*, in D. Del Pesco, M. Picone Petrusa, *op. cit.* 1981, pp. 21-63, p. 27.

³⁶ I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari 1986, p. 26.



Carlo Baldassarre Simelli, *Studio preparatorio per Benvenuto Cellini a Castel Sant'Angelo di Bernardo Celentano*, 1857, carta salata, 126x198 mm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, legato Luigi Celentano, 1897, inv. 411/C/7/86 (nella foto si riconoscono gli amici artisti di Celentano, ossia Morelli, Vertunni, Ruspi, Papale, Cortese e Toro)



Bernardo Celentano, *Studio d'insieme per il Benvenuto Cellini a Castel Sant'Angelo*, 1856, grafite, 110x180 mm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, legato Luigi Celentano, 1897, inv. 411/C/7/114



Bernardo Celentano, *Studio per il Benvenuto Cellini in Castel Sant'Angelo*, 1856, olio su tela, 26x35 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, legato Luigi Celentano, 1897, inv. 370

Nel sesto decennio comparvero le prime riviste fotografiche, spesso chiamate «giornali fotografici»,³⁷ tra i più attivi e importanti ricordiamo *La Camera Oscura*, fondata nel 1854 e diretta dal milanese Borlinetto, mentre risale al 1889 la nascita della *Società fotografica italiana* (siglata *SFI*) e del corrispondente *Bullettino della SFI*, attivo fino al 1914, organo di stampa molto importante nella raccolta di teorie, pratica fotografica e dibattiti sulla richiesta di regolamentazione della figura e del lavoro del fotografo.

Gli anni Sessanta del XIX secolo rappresentano un nodo fondamentale per l'accoglienza della fotografia nell'ambiente artistico italiano. Non a caso, nell'ambito del discorso sulla definizione e sull'evoluzione dei rapporti tra fotografia e pittura italiana, la storiografia artistica ha posto fino ad oggi un'attenzione particolare a questo decennio, considerato come un periodo di magica e inattesa trasformazione dell'utilizzo del mezzo fotografico nei differenti circoli artistici italiani dell'epoca.

La sempre più diffusa pratica amatoriale e le esperienze endogene delle primissime scuole fotografiche incoraggiarono l'accoglienza positiva del nuovo *medium*. La Scuola romana di fotografia fu un punto di riferimento nello studio degli aspetti riguardanti la luce come veicolo di definizione dello spazio e dei volumi. Le esperienze fotografiche dei suoi interpreti, da Carlo Baldassarre Simelli³⁸ a Gioacchino Altobelli, da Pietro Dovizielli a Giacomo Caneva, attivo già dal 1838, indagarono nel dettaglio la fenomenologia della natura, le campagne romane, le varie tipologie di vegetazione e animali, le loro prove divennero dei validi riferimenti per molti artisti. Molti di essi, già dagli anni Sessanta dell'Ottocento, si dedicarono parallelamente alla fotografia amatoriale, considerata come un passatempo “alla moda” e un utile supporto per confrontarsi in maniera diretta e schietta con la natura.³⁹ La prova fotografica prese

³⁷ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Mondadori, Milano 2000, p. 379; si veda anche M. Beltramini, I. Zannier, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Nuova Italia scientifica, Roma 1993.

³⁸ Su Simelli e sulla fotografia a Roma si veda M. Miraglia, *Simelli e il paesaggio*, in B. W. Lundberg, J. A. Pinto (a cura di), *Sentieri smarriti e ritrovati. Immagini di Roma e dintorni nelle fotografie del secondo Ottocento, immagini dalla collezione di Delaney e W. Bruce Lundberg*, Roma (American Academy, 23 novembre 2007-11 gennaio 2008), Charta, Milano 2007, pp. 25-32.

³⁹ S. Tozzi (a cura di), *La fotografia a Roma nel secolo XIX: la veduta, il ritratto, l'archeologia*, atti del convegno per celebrare il 150° anniversario della fotografia, Roma (Palazzo Braschi, 12-13 dicembre 1989), Artemide Edizioni, Roma 1989.

così parte al processo di creazione artistica tradizionale, affiancandosi ai bozzetti e agli studi preparatori, fino a essere talvolta considerata come la loro naturale evoluzione. L'apparecchio fotografico s'impose anche in Italia come lo strumento adatto a rispondere alle esigenze sia documentative sia estetiche dei pittori.

Roma, del resto, già dal 1848 accoglieva molte personalità straniere, in particolare francesi come Frédéric Flacheron, Alfred-Nicolas Normand, Eugène Constant, i quali, promossero le proprie idee in simbiosi con le ricerche dei fotografi italiani citati. Incentivati dal progresso fotografico, questi intrattennero rapporti scambievoli con la comunità artistica locale presso il Caffè Greco,⁴⁰ «punto di riferimento e di scambi culturali fra artisti stranieri e “pensionati” delle varie accademie» in una capitale che «si presentava, già negli anni Cinquanta, come terreno particolarmente fertile per il progressivo affermarsi della fotografia, i cui primordi, inoltre, più che in altri centri, erano stati ed erano ancora caratterizzati da un clima di accademia e di belle arti, in quanto la professione del pittore e quella del fotografo erano affidate a una preparazione sostanzialmente omogenea e omologabile».⁴¹

Il clima di scambio internazionale e di fervore nella ricerca estetica nell'ambiente romano è stato oggetto di studio da parte di Marina Miraglia e Piero Becchetti,⁴² le cui esperienze comuni, in occasione della mostra *Maestà di Roma* del 2003, favoriscono oggi una lettura agevole delle dinamiche tra fotografi e pittori, a cui presero parte anche il napoletano Bernardo Celentano,⁴³ a Roma dal 1857, e il milanese Federico Faruffini,⁴⁴ che invece operò a Roma fino al 1858.

⁴⁰ Si veda anche A. Cartier-Bresson, *Roma 1850: il circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco*, Roma (Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 29 novembre 2003-25 gennaio 2004), Parigi (Maison Européenne de la Photographie, 11 febbraio-18 aprile 2004), Electa, Milano 2003.

⁴¹ M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2012, p. 34.

⁴² P. Becchetti, *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847-1855)*, Roma (Palazzo Rondanini, 10 maggio-24 giugno 1989), Alinari, Firenze 1989.

⁴³ R. Camerlingo, *Gli esordi: la fotografia come “sostegno” della pittura e primi passi verso una “inedita particolarità linguistica” (1850-1880)*, in M. A. Fusco, M. V. Marini Clarelli, *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*, Roma (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012), Mondadori Electa, Milano 2011, pp. 61-65; L. Celentano, *Bernardo Celentano, due settenni nella pittura: notizie e lettere intime pubblicate nel XX anniversario della sua morte dal fratello Luigi*, Tipografia Bodoniana, Roma 1883.

⁴⁴ M. Miraglia, *op. cit.* 2012; A. Finocchi, *Federico Faruffini: un pittore tra Romanticismo e Realismo*, Silvana, Cinisello Balsamo 1989.

Come detto, anche in ambiente napoletano si registrò una precocissima attività fotografica, intensificatasi notevolmente dagli anni Sessanta, sia per la presenza di fotografi di professione, tra cui gli stranieri Robert Rive, Alphonse Bernoud e Giorgio Sommer, sia per il precoce ricorso alla fotografia degli artisti partenopei, per uso personale – ritratti – e a scopo documentativo.⁴⁵ A questo proposito, come si vedrà più avanti, per i circoli artisti napoletani sono di riferimento imprescindibile le esperienze di Domenico Morelli⁴⁶ e Filippo Palizzi.⁴⁷

Osservazioni analoghe sono state ottimamente affrontate per l'ambiente artistico toscano nel 2008 da Monica Maffioli,⁴⁸ la quale ha chiarito come i Macchiaioli come Telemaco Signorini, Cristiano Banti⁴⁹ e Vincenzo Cabianca possedessero una certa familiarità con gli apparecchi fotografici amatoriali già alla fine del sesto decennio del secolo. Firenze, del resto, fu il vero crocevia fondamentale per l'evoluzione dell'attività fotografica italiana.⁵⁰ Qui la fotografia fu accolta per la prima volta in alcune esposizioni generali come l'Esposizione dei prodotti dell'industria del 1854, manifestazione destinata alla preparazione dell'Esposizione universale parigina dell'anno successivo.⁵¹ Sempre qui, nel 1861, l'Esposizione Nazionale ospitò nei suoi padiglioni i prodotti agricoli e industriali, una sezione di belle arti e una di fotografia, per la quale, inizialmente, non fu previsto alcuno spazio. In una sala poco adatta e con

⁴⁵ M. Picone Petrusa, *op. cit.* 1981; S. Cuccurullo, *Napoli e la fotografia*, in «Meridione, Sud e Nord del mondo», II, n. 3, 2002, pp. 73-81.

⁴⁶ Su Morelli e la fotografia si veda: M. Miraglia, *Morelli e la fotografia*, in L. Martorelli, *Domenico Morelli e il suo tempo, 1823-1901, dal romanticismo al simbolismo*, Napoli (Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Electa, Napoli 2005, pp. 190-193; M. Miraglia, *Domenico Morelli, la fotografia e la revisione dei generi nella Firenze dei Macchiaioli*, pp. 83-100; M.A. Fusco, «Un passo in avanti dalla leggenda alla storia». *Tra fonti storiche e suggestioni letterarie*, in *Domenico Morelli tra oblio e rinnovato interesse*, in «OttoNovecento, rivista di storia dell'arte», 3/96, pp. 21-36

⁴⁷ M. Picone Petrusa, *Filippo Palizzi e le arti applicate, tra incisione e fotografia, ceramica e pittura decorativa*, in «800 italiano, trimestrale d'arte, cultura e collezionismo», anno II, n. 5, Firenze 1992-93, pp. 23-33.

⁴⁸ M. Maffioli, *I Macchiaioli e la fotografia*, Firenze (Museo Alinari, 4 dicembre 2008-15 febbraio 2009), Fratelli Alinari, Firenze 2008.

⁴⁹ Su Cristiano Banti e la fotografia si faccia riferimento a G. Matteucci, *Nuovi orientamenti di stile, secondo viaggio a Parigi. Banti e la fotografia*, in G. Matteucci, *Cristiano Banti*, Milano (Museo di Milano, 17 giugno-18 luglio 1982), Ed. Il Torchio, Firenze 1982.

⁵⁰ F. Recine, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Scriptaweb, Napoli 2006, p. 30.

⁵¹ *Moniteur de la photographie*, 15 dicembre 1861.

cattive condizioni di luce presero posto poi le prove sia di fotografi amatoriali sia di professionisti, tra cui i fratelli Alinari, Gioacchino Altobelli e Carlo Dovizielli, il quale partecipò con quarantotto fotografie, alcune delle quali riproposte alle successive esposizioni fotografiche parigine. Solo ventisei anni dopo, nel 1887, Firenze avrebbe ospitato la prima esposizione italiana di fotografia, dotata di una sezione internazionale.⁵²

Il panorama artistico-fotografico italiano sembra essere ben definito per quanto concerne gli anni Sessanta e i decenni successivi.⁵³ Il discorso cambia nell'analisi del decennio precedente, in particolare l'influenza della fotografia francese nelle produzioni artistiche italiane presenta molteplici spunti di riflessione.

La stampa e i periodici illustrati dell'epoca furono certamente un altro potente veicolo di promozione delle più famose fotografie contemporanee; il prezzo ridotto di una copia di un giornale ne favorì una diffusione capillare. Questo aspetto ritornerà nel corso della nostra indagine e sarà comunque approfondito con maggiore attenzione nelle parti successive.

Nell'evoluzione dei contatti con la fotografia francese il mercato internazionale fu di primaria importanza per gli italiani. È evidente che la diffusione della stessa fotografia fosse in larga parte vincolata alle dinamiche commerciali dell'epoca, argomento dai risvolti sempre differenti a seconda dell'ambito d'impiego che se ne fece, sia essa un sussidio documentario o un veicolo di riproduzione delle opere.

Secondo la moda dell'epoca, il ritratto, la già citata *carte visite* in particolare, fu il prodotto fotografico francese che per primo entrò negli atelier degli artisti. Come noto, dalla sua comparsa, i ritratti delle personalità contemporanee più famose si diffusero sui più elementari circuiti commerciali, *in primis* le bancarelle dei venditori ambulanti, a cifre modeste, dando luogo alla prima vera diffusione di massa.⁵⁴ Assieme alle prove stereoscopiche, il piccolo formato, d'uso quasi familiare, fu decisivo per la diffusione

⁵² *Catalogo generale della Prima esposizione italiana di fotografia*, Firenze maggio-luglio 1887.

⁵³ Sui rapporti tra arte e fotografia in Italia nel trentennio 1880-1910 è interessante il catalogo della mostra italo-francese di G. Piantoni, A. Pinget, *Italies: 1880-1910. L'art italien à l'épreuve de la modernité*, Roma (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dicembre 2000-11 marzo 2001), Parigi (Musée d'Orsay, 9 aprile-15 luglio 2001), RMN, Parigi 2000.

⁵⁴ A. Scharf, *Arte e fotografia* (1968), trad. Di Laura Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino 1979; M. Horkheimer, *Critical theory: selected essays*, Continuum Pub. Corp, New York 1982.

culturale della fotografia fino ai primi anni del Novecento. La *carte de visite* e il ritratto fotografico furono un prodotto dal carattere puramente commerciale, espressione di un fenomeno sociale, prima ancora che artistico, a cui gli italiani presero parte.

Collezionare questo tipo di immagini fu una moda a carattere internazionale che perdurò almeno fino al nono decennio del XIX secolo e spesso vennero raccolte in album dalla capienza di circa cento esemplari. Parte integrante di quasi tutte le collezioni appartenute ai pittori dell'epoca, questi album testimoniano l'impatto che la "moda fotografica" ebbe tanto nella società contemporanea quanto nei circoli artistici più conservatori. Questi fondi fotografici rappresentano oggi una fonte preziosissima per scoprire e approfondire le numerosi fonti a cui gli artisti poterono ispirarsi. Le collezioni fotografiche dei pittori, assieme alle corrispondenze private, offrono prospettive d'indagine nuove e contribuiscono a una più completa comprensione dei modi d'osservazione del dato reale di ogni artista. Tuttavia alcune di queste documentazioni sono ancora d'ubicazione ignota, probabilmente andate perdute o smembrate, come quella di Giuseppe De Nittis, raccolta in un «cartone contenente circa cento fotografie»⁵⁵, la cui unica traccia compare nel suo inventario *post mortem*.⁵⁶

La fotografia francese divenne la fonte e la musa ispiratrice per la creazione artistica di molti italiani, mentre il mercato fu tra i principali veicoli di diramazione del *medium*. Il desiderio di maggiore esattezza, l'impossibilità di un contatto diretto con i modelli o i luoghi da rappresentare, i nuovi e affascinanti orizzonti aperti dall'immagine fotografica o semplicemente la curiosità di rapportarsi al nuovo mezzo tecnologico furono tra i fattori principali alla base del rapporto scambievole tra la fotografia e le altre arti visive. I giornali e i circuiti commerciali dell'epoca assicurarono un contatto frequente con le immagini più note di fotografi come Carjat o Nadar e sotto certi aspetti rappresentarono la duplice espressione della moda del momento e di una cultura metropolitana che valicò le frontiere nazionali. I *clichés* dei due francesi furono certamente tra i più conosciuti nel secondo Ottocento, sia per

⁵⁵ *Inventaire après décès de Monsieur De Nittis*, Parigi, Archives Nationales de France, MC XII/1361. Una parte della documentazione è edita in G. Lamacchia, *Il caso De Nittis. L'inventario inedito del 1884 conservato a Parigi negli Archives Nationales*, Stilo, Bari 2004.

⁵⁶ Si veda F. Minervini, *L'ambiente fotografico di Giuseppe De Nittis*, in E. Angiuli, F. Mazzocca, *De Nittis*, Padova (Palazzo Zabarella, 19 gennaio-26 maggio 2013), Marsilio, Venezia 2013.

coloro che a Parigi si trasferirono in pianta stabile, sia per quelli che si allontanarono dall'Italia solo per viaggi occasionali.

Il mercato internazionale promosse la firma e le immagini di Nadar, che allo stesso tempo intratteneva contatti diretti con gli italiani residenti a Parigi e con quelli ancora nella penisola attraverso i suoi frequenti viaggi. Un primo contatto con De Nittis dové certamente avvenire in occasione della prima mostra impressionista del 1874, svoltasi appunto nel suo studio al boulevard des Capucines. Non abbiamo ancora notizie circa un rapporto diretto tra i due, ma la contaminazione fotografica che si rileva in alcune tele del pugliese apre interessanti spiragli di riflessione sull'argomento.

Non stupisce che le fotografie di Nadar o Carjat abbiano contribuito attivamente alla produzione pittorica di alcuni artisti perché, oltre a fornire un repertorio figurativo con cui gli artisti entrarono in contatto quasi quotidianamente, i loro ritratti furono in possesso di una sensibilità nel gusto e nelle pose certamente nuove, ma chiaramente derivate dalla tradizione pittorica, in particolare dai ritratti di Ingres. «È incontestabile che M. Nadar abbia fatto dei suoi ritratti delle opere d'arte, nel vero senso della parola, e ciò dalla maniera in cui illumina i suoi modelli, la libertà nei movimenti e nel portamento che gli conferisce, la ricerca dell'espressione tipica dei tratti di cui si preoccupa».⁵⁷ Questi caratteri si coniugarono perfettamente alle rinnovate esigenze dei pittori, specialmente di quelli che meno si sentirono vincolati ai dettami accademici, anche se al tempo stesso credo che fu proprio questo tipo di fotografie a muovere i suoi primi passi seguendo e reinterpretando la tradizione dei bozzetti o degli studi preparatori.

⁵⁷ P. Burty, *Exposition de la Société française de photographie*, in «Gazette des Beaux-Arts», 15 maggio 1859, p. 215.



Étienne Carjat, *Gioacchino Rossini*, 1862, collodio, 231x181 mm, New York, Museum of Modern Art, 29.1964



Francesco Hayez, *Portrait of Gioacchino Rossini*, 1870, olio su tela, 109x87 cm, Milano, Pinacoteca di Brera



Giuseppe De Nittis, *Sarah Bernhardt in Pierrot assassin*, 1883, olio su tela, 66x54,6 cm, collezione privata



Atelier Nadar, *Sarah Bernhardt dans le Pierrot assassin*, 1883, carte de visite, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie

Nel nostro discorso il ruolo di Nadar è duplice: la sua produzione è esemplare per comprendere quanto importanti furono le dinamiche commerciali nei contatti tra l'ambiente fotografico francese e quelli artistici italiani; secondariamente, la sua personalità serve come spunto per illustrare un'altra modalità di scambio, e cioè le relazioni e le conoscenze dirette tra le varie personalità che favorirono il dialogo tra questi due panorami. A questo proposito è interessante il legame che unì i Nadar, padre e figlio, ai circoli artistici napoletani, favorito dalle relazioni tra la famiglia di fotografi e i fratelli Palizzi, principalmente con Giuseppe, come testimoniato dai ritratti fotografici e dai dipinti che il pittore napoletano donò a Nadar padre.⁵⁸ Dal suo arrivo, Giuseppe Palizzi si inserì rapidamente nell'ambiente artistico e intellettuale parigino, prendendo più volte parte alle cene del circolo letterario dei Goncourt,⁵⁹ a cui presentò successivamente anche i suoi fratelli,⁶⁰ e conoscendo poi Manet, che contribuì ad accrescere il mercato delle sue opere procurandogli dei compratori e al quale Palizzi lasciò il suo atelier parigino nel 1872.⁶¹

Giuseppe fu a sua volta il tramite tra suo fratello Filippo – che a sua volta lo fu per i propri conterranei – e i Nadar. Un carteggio conservato alla Bibliothèque Nationale de France⁶² racconta di questo rapporto tra il fotografo, suo figlio Paul e i fratelli Palizzi, Giuseppe e Filippo: otto missive che certificano un legame intimo, quasi familiare, e chiariscono i rapporti tra la famiglia Nadar e l'ambiente artistico napoletano, tra cui Giovanni Tesorone, ceramologo di grande fama e direttore del Museo Scuola Officina di Napoli, e Domenico Morelli, entrambi conosciuti in uno dei loro soggiorni napoletani.

«Mio caro buon amico, la tua buona lettera mi rivela della tua presenza a Napoli; ciò mi ha

⁵⁸ M. Picone Petrusa, *op. cit.* 1992-93, p. 33.

⁵⁹ E. e J. De Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. 1, 1851-61, Charpentier, Parigi 1891, p. 25.

⁶⁰ Ivi, t. 2, 1862-65, p. 136.

⁶¹ Lettera di Giuseppe Palizzi a Édouard Manet, 5 marzo 1872, Parigi, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Fonds Doucet, Carton 59, III, cfr. M. Picone Petrusa alla voce *Giuseppe Palizzi* nel Dizionario Biografico Treccani.

⁶² *Correspondance frères Palizzi-les Nadar*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits Occidentaux, NAF 24280, cc. 528-538. Il carteggio è in corso di pubblicazione da Marian Antonietta Picone Petrusa, in *Note su Filippo e Giuseppe Palizzi attraverso i documenti*, in *La donazione Palizzi*, a cura di A. Spinosa, Arte'm, Napoli 2015, pp. 64-65 e nota 19, p. 66.

piacevolmente sorpreso. Da tanto tempo che questo viaggio mancava alla tua personalità. Tu, così osservatore per eccellenza, di tutte le cose; [...] Napoli, nel suo insieme di tutte le cose buone e cattive, con la vivacità della sua popolazione, unita alla pigrizia, poi la natura, il cielo e il suo golfo e tutte le altre cose, diviene un negozio di ricchezze da cui servirsi con profitto. Sono sicuro, caro Nadar, che se sei attualmente così entusiasta, proverai grande rimpianto nel doverla lasciare. [...] È naturale che essendo a Napoli tu voglia andare a vedere mio fratello. La sua cordiale accoglienza è certa; ma, dopotutto, desidero che egli sia affettuoso tanto più che la cosa è stata fatta spontaneamente oggi, con lo stesso corriere parte una lettera per lui. Non dimenticare, ti prego, di farmi sapere del tuo ritorno, perché sono ben contento di sentir raccontare a viva voce le osservazioni che hai fatto in questo curioso paese. [...] Ciò che tu mi dici del desiderio del mio caro Filippo di vederci riuniti mi rattrista molto perché la cosa non potrà avvenire, e la cosa mi rende malinconico e infelice, ma come fare? Sono troppo stabilito a Parigi, e per forzarmi a lasciare, bisognerebbe liquidare tutta una situazione, ciò che sarebbe molto difficile senza rovinare tutti i miei piccoli interessi».⁶³

Dagli epistolari degli artisti napoletani emerge come in ambiente partenopeo ci fosse già una fitta circolazione di fotografie straniere che inizialmente interessò solo una ristretta *élite* di intellettuali, poi estesa anche a un pubblico più vasto perché incentivato dalle rivendite commerciali cittadine come le botteghe degli incisori o i rivenditori di libri e colori, come Detken. Fotografi come Nadar intrapresero i propri viaggi in Italia con l'intento di «incamerare nel proprio repertorio quelle immagini di antica tradizione, famose fino a diventare in taluni casi stereotipi del patrimonio artistico e paesaggistico italiano e segnatamente meridionale».⁶⁴

Nel 1887 Filippo Palizzi fu presumibilmente il cicerone di Nadar durante il suo soggiorno napoletano, sollecitato evidentemente dalle preghiere del fratello Giuseppe. Filippo, già nei primi anni Cinquanta, fu sensibile alle sperimentazioni fotografiche scoperte nel corso dei suoi trascorsi francesi, in particolare alla tecnica del *cliché-verre*.⁶⁵ A contatto con Troyon, Diaz e Daubigny, egli si interessò alle ricerche del gruppo di Barbizon, coadiuvate dall'attività di fotografi professionisti come Constant Dutilleux, Adalbert Cuvelier, Edouard Baldus, Henri Le Secq, Charles Nègres,

⁶³ Lettera di Giuseppe Palizzi a Félix Nadar, 11 febbraio 1887, NAF 24280, c. 532, cfr. M. Picone Petrusa, *op. cit.* 2015.

⁶⁴ M. Picone Petrusa, *Il ruolo della fotografia nella cultura napoletana*, in N. Spinosa, G. Alisio (a cura di), *Civiltà dell'Ottocento a Napoli. Dai Borbone ai Savoia. Cultura e società*, Napoli (Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1997-26 aprile 1998), vol. I, Electa, Napoli 1997, p. 109.

⁶⁵ M. Picone Petrusa, *op. cit.* 1992, p. 23.



Atelier Nadar, *Palizzi, peintre napolitain*, 1900, carta albuminata da negativo su vetro, 85x58 mm, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie



Félix Nadar, *Portrait du peintre Giuseppe Palizzi*, tra 1854 e 1860, prova su carta salata, 221x173 mm, Parigi, Musée d'Orsay, PHO 1991-2-8

Léandre Grandguillaume, i cui *clichés* fecero da controcanto alla pittura di paesaggio del circolo di pittori di Arras tra 1850 e 1860.⁶⁶

Un'altra lettera di Giuseppe Palizzi a Nadar, sempre del 1887, attesta la conoscenza tra il francese e Domenico Morelli, di cui è ormai noto il ricorso alle fotografie come strumento fondamentale per la sua creazione pittorica:

«Mio caro buon amico, ieri è venuto da me una persona da parte di tuo figlio per prendere appuntamento per il giorno in cui potrò passare da te e far fare il mio ritratto. [...] Credo, mio caro Nadar, che prima di una decina di giorni non potrò uscire né essere nello stato di posare. [...] Il mio buon Filippo dovrà quindi attendere qualche giorno perché non c'è modo di fare altrimenti. [...] Apprendo con piacere che hai fatto la conoscenza di Morelli, è un artista notevole. Divertiti e visita bene i dintorni che sono vari e pieni d'interesse».⁶⁷

Stupisce che la conoscenza tra due artisti così dinamici e aperti ai contatti internazionali possa essere avvenuta così tardi, considerando inoltre quanto il pittore napoletano si mantenesse aggiornato costantemente sulle novità europee e curasse i legami con le personalità più influenti del panorama artistico d'oltralpe, in particolare attraverso gli scambi fotografici.

Nell'analizzare i contatti diretti tra ambienti fotografici francesi e quelli artistici italiani, alla figura di Nadar si può affiancare quella di Ernest Meissonier, altro maestro francese intimamente legato alla penisola e ai suoi artisti e incline all'utilizzo della fotografia come parte integrante della sua attività artistica. Punto di riferimento e amico di scultori come Giovanni Duprè, Pietro Calvi, di pittori come Cesare Detti, il suo protezionismo verso gli italiani si concretizzò massimamente in occasione dell'Esposizione universale del 1889, in cui Meissonier, membro del *jury*, contribuì

⁶⁶ Sull'argomento rinvio alla consultazione dei seguenti volumi: S. Aubenas, *Gravure ou photographie? Une curiosité artistique, le cliché-verre*, Arras (Musée des Beaux-Arts d'Arras, 31 marzo-30 giugno 2007), G. Grandenigo, Montreuil 2007; M. Melot, *L'œuvre gravé de Boudin, Corot, Daubigny, Duprè, Jongkind, Millet, Théodore Rousseau*, Arts et Métiers Graphiques, Parigi 1978; V. Pomarède, *L'École de Barbizon: peindre en plein air avant l'impressionnisme*, Lione (Musée des Beaux-Arts, 22 giugno-9 settembre 2002), RMN, Lione-Parigi 2002; D. Challe, B. Marbot, *Les photographes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau*, Hoebeke/Bibliothèque Nationale, Parigi 1991.

⁶⁷ Lettera di Giuseppe Palizzi a Félix Nadar, 22 febbraio 1887, *Correspondance frères Palizzi-les Nadar*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits Occidentaux, NAF 24280, cc. 534-535, cfr. M. Picone Petrusa, *op. cit.* 2015.

all'assegnazione di numerosi premi per gli artisti della penisola. Questa decisione, secondo l'articolo 7 del regolamento, consentì agli artisti medagliati di essere ammessi ai Salons successivi senza alcun vaglio preliminare. Se da un lato ciò contribuì a rinsaldare i rapporti tra il maestro francese e l'Italia,⁶⁸ dall'altro gli attirò le antipatie dei suoi colleghi dell'École des Beaux-Arts, specialmente di Bougueurau e di tutti gli altri esponenti conservatori.

Meissonier fu uno dei primi esempi di artista francese che, nella costituzione del suo stile, decise di coniugare l'esempio dei grandi maestri della pittura antica con i nuovi strumenti d'osservazione come la fotografia. Del resto, che egli la utilizzasse come valido supporto per la resa estrema del dettaglio aneddotico nelle sue opere fu notato, e accettato di buon grado, tanto dalla critica italiana – «Meissonier, non si dubiterebbe che egli avesse fatto uccidere sotto i suoi occhi e davanti alla macchina fotografica il cavallo...volevamo dire anche il cavaliere»⁶⁹ – quanto da quella francese già dagli anni Cinquanta. In Francia, descrivendo la sua pittura, fu sottolineato come «il dagherrotipo giochi un grande ruolo nei procedimenti dell'artista [...] Lasciate operare l'artista alla sua maniera. Il principale è che il risultato sia buono»,⁷⁰ o come le sue pitture, «notevoli per il loro merito, la loro piccolezza e l'esattezza nell'imitazione, segneranno, credo, un'epoca curiosa per la storia dell'arte: quella dove l'influenza del dagherrotipo ha cominciato a farsi sentire seriamente negli studi e nei lavori conclusi dai pittori. [...] Mi sembra evidente che la vista delle stampe daguerriane gli abbiano fornito dei soggetti di studio i cui risultati hanno modificato, guidato e perfezionato l'aspetto sotto il quale considera e imita la natura».⁷¹

Nell'ambito della fotografia sono di particolare rilevanza gli scambi tra Meissonier e alcuni artisti napoletani, in particolare Camillo Miola, che frequentò il

⁶⁸ A questo proposito è interessante far riferimento a una lettera di Salvatore Olivetti a Meissonier in cui ringrazia il francese «a nome degli artisti italiani che ho l'onore di rappresentare, i quali vi ringraziano per l'attitudine energica e generosa che voi avete tenuto in occasione della discussione sull'articolo 7 del regolamento del prossimo Salon», *Correspondance Meissonier, Lettres adressées à Meissonier, Lettre O*, n. 1, Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art. Cfr. M. Gardonio, *op. cit.* 2007-2008, p. 109.

⁶⁹ A. Rondani, *Scritti d'arte*, P. Grazioli, Parma 1874, p. 79.

⁷⁰ A.-J. du Pays, *Salon de 1850*, in «L'Illustration», 15 marzo 1851, p. 69.

⁷¹ E.-J. Delécluze, *Exposition des artistes vivants: 1850*, Comon, Parigi 1851, pp. 183-184.

suo atelier durante il suo soggiorno a Parigi nel 1867, e Vincenzo Gemito.⁷²

Le relazioni tra la famiglia Meissonier e Miola rappresentano un campo d'indagine interessante e poco indagato finora. Facendo riferimento al carteggio conservato alla Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux,⁷³ si evince come Miola, secondo l'abitudine dell'epoca, richiedesse al maestro francese alcuni dei suoi *croquis*, per lui o per altri amici napoletani come «le Baron La Marra»,⁷⁴ aggiornasse lui e il figlio Charles sui suoi recenti lavori attraverso l'invio di prove fotografiche⁷⁵ e raccomandasse i pittori napoletani fino alla fine del secolo, come fece ad esempio per la *Preghiera della sera a Bisanzio* di Giuseppe de Sanctis, esposta già alla Promotrice di Napoli nel 1886 e a Monaco di Baviera nel 1889:

«*Maître des maîtres*, un giovane pittore napoletano che si trova a essere un po' francese allo stesso tempo da sua madre defunta che era una signorina Barendson, ha avuto il grande onore d'essere ammesso, all'ultimo momento, al vostro Salon du Champs de Mars. Si chiama Joseph De Sanctis e il suo quadro rappresenta un piccolo soggetto bizantino; non so se amate questa pittura, ma se conoscete il giovane pittore l'ammirereste di certo per le serie qualità di cultura e educazione. Desidera che ve lo raccomandi, perché tutti qui conoscono la vostra antica bontà per me che nulla ho fatto per meritarsela come pittore, ma che ho il solo merito dell'ammirazione e della riconoscenza [...]. Quindi vi raccomando questo ragazzo e il suo quadro, nella speranza che l'eccesso d'amor mio vi nasconda l'eccesso della mia indegnità e che le qualità, che non mancano alla pittura di M. De Sanctis siano più forti delle mie deboli raccomandazioni».⁷⁶

⁷² Sul rapporto tra Vincenzo Gemito e Ernest Meissonier si vedano S. Di Giacomo, *Gemito: la vita, l'opera*, a cura di Michele Bonuomo, Il Mattino, Napoli 1988; M. S. De Marinis, *Gemito*, Japadre, L'Aquila-Roma 1993; D. M. Pagano, *Gemito*, Napoli (Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 29 marzo-5 luglio 2009), Electa, Napoli 2009; D. Esposito, A. Panzetta, *Gemito e la scultura a Napoli tra Otto e Novecento*, Ed. Fioranna, Napoli 2012; F. Capobianco, M. Mormone (a cura di), *Vincenzo Gemito dal salotto Minozzi al Museo di Capodimonte*, Napoli (Museo di Capodimonte, 28 novembre 2014-16 luglio 2015), Arte'm, Napoli 2014; F. Minervini, *Vincenzo Gemito e l'ambiente artistico parigino. Cinque carteggi inediti*, in I. Valente, *Il Bello o il Vero, la scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, Napoli (Complesso di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014-3 gennaio 2015), Databenc Press, Napoli 2014, vol. II, pp. 153-162.

⁷³ *Lettres de Charles Meissonier à divers*, NUM 0424 (4, 3).

⁷⁴ Inedita, ivi, 1 gennaio 1880, c. 88.

⁷⁵ Inedita, ivi, 20 novembre 1882, c. 91: «J'envoyais dernièrement à Papa une photographie d'après un mien [*sic*] tableau d'un matelot en sentinelle (grandeur naturelle), l'avez vous vue?». Qui Miola fa riferimento al suo *Marinaio*, realizzato nel 1881 e presentato all'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma nel 1883.

⁷⁶ Inedita, ivi, 22 maggio 1890, cc. 98-99.

I consistenti scambi epistolari tra Meissonier e Gemito, invece, mettono in luce l'utilizzo che lo scultore fece della fotografia francese per il tramite del suo amato maestro. Nello specifico del nostro discorso, è particolarmente utile una lettera inviata da Napoli il 17 febbraio 1886 in cui lo scultore napoletano, impegnato nella realizzazione del suo *Trionfo da tavola* in argento, opera incompiuta commissionatagli direttamente dalla famiglia reale, pregò d'inviare dalla Francia «una fotografia, un disegno o incisione di qualche pezzo dello stesso genere esistente in qualche museo che abbia una reputazione o uno stile qualunque, per poter mostrare a sua Maestà, per incominciare ad inventare da una cosa già esistente, ma non con l'idea di riprodurla, ma per dire, per esempio, sì, è fatto così? Spero che voi riuscirete ad ottenere ciò e mandarmelo e così senza ritardo io finisco Carlo e concludo l'affare, indi il prezzo di questo pezzo».⁷⁷

Le fonti fotografiche francesi inviate da Meissonier dovevano prender parte al processo creativo dello scultore napoletano, generalmente abituato a lavorare servendosi di disegni e studiando il proprio modello dal vero, secondo prassi, come mostrano le fotografie del pittore Eugenio Buono.⁷⁸

⁷⁷ *Lettres adressées à Meissonier*, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, NUM 0424 (2, G), c. 60, già edite in F. Minervini, *op. cit.* 2014, p. 160, nota n. 20.

⁷⁸ Si veda qui I. Valente, scheda de *La Sorgente* di Vincenzo Gemito, in *op. cit.* 2014, pp. 360-361 e L. Scateni, L. Sorbo, *Italia inedita di un secolo fa: Napoli, Venezia, Palermo, i borghi di Caiazzo e di Cerreto Sannita. Immagini mai pubblicate di fine '800 nelle lastre di Eugenio Buono, fotografo e pittore, amico di Vincenzo Gemito*, Edizioni Intra Moenia, Napoli 2008.



Eugenio Buono, *Vincenzo Gemito con modello in una sessione d'atelier*, archivio famiglia De Angelis, a cura di Luca Sorbo

1.1 L'arte italiana e la fotografia all'Esposizione universale del 1855

L'Esposizione universale del 1855 costituisce uno snodo fondamentale nella storia dell'arte e, nello specifico, della fotografia. L'importanza della manifestazione è cruciale, da considerare a tutti gli effetti come l'evento che, all'epoca, pose le basi dell'arte moderna, crocevia d'incalcolabile valenza umana, sociale e artistica che marcò profondamente la vita stessa delle società europee contemporanee. Se l'esposizione del 1867 mise in luce la fine della grande pittura accademica, quella del 1855 fece molto di più perché segnò la fine di un'epoca caratterizzata dal conflitto tra classici e romantici, essendo stata contemporaneamente un'enorme e monumentale mostra retrospettiva e la prima vera occasione ufficiale per mostrare i traguardi raggiunti dalle arti visive e dalla fotografia. Inoltre, i quattro anni dalla chiusura dell'evento al 1859, anno in cui per la prima volta la fotografia fu presentata al Palais de l'Industrie, al fianco del Salon di pittura, furono il momento più acceso della già citata diatriba sulla possibilità di considerare questa alla pari delle altre arti. Nel 1855, infine, l'Europa artistica assistette al progressivo declino del dagherrotipo e all'avvento del collodio, che determinò un passaggio decisivo anche per il settore industriale.

La fotografia fu inclusa nel gruppo VII (mobilio e decorazioni, mode, disegno industriale, tipografia, musica) e nella classe 26 (disegno e plastica applicata all'industria, tipografia in carattere e taglia dolce) dell'Esposizione universale.⁷⁹ L'argomento merita un approfondimento e un'analisi più concreta per cercare di ricostruire il panorama fotografico-pittorico che si prospettò agli occhi degli italiani.

Le esposizioni universali e le esposizioni dell'industria furono di primaria importanza per la fotografia perché attirarono un largo pubblico,⁸⁰ anche se allo stesso tempo queste

⁷⁹ *Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations 1855, catalogue officiel*, 2 voll., E. Panis, Parigi 1855; L. Brisse, *Album de l'Exposition universelle*, 3 vol. Bureaux de l'Abeille Impériale, Parigi 1856, p. 40.

⁸⁰ G. Freund, *op. cit.* 2011 (I ed. 1936), pp. 74-75: «Nel 1855, la grande Esposizione dell'Industria incluse una sezione speciale di fotografia, portandola così, per la prima volta, alla conoscenza di un pubblico molto vasto. Quest'esposizione diventava il segnale di uno sviluppo industriale. Fino ad allora, la fotografia non era conosciuta che da una piccola cerchia, e solamente dell'*élite*, di artisti e di conoscitori. La fotografia comincia allora a penetrare in un largo pubblico».

rischiarono di banalizzarla includendola tra gli oggetti industriali⁸¹ e privilegiando un approccio alla fotografia di tipo esclusivamente documentario.⁸² Quella di Parigi del 1855 invece fu tra le prime occasioni ufficiali offerte a pittori e fotografi per confrontarsi con tutte le espressioni artistiche straniere,

La sezione fotografica mostrò senza dubbio una preponderanza di esponenti francesi, che furono settantacinque su centotrentacinque fotografi partecipanti, tra cui una trentina vennero dal Regno Unito, una dozzina dagli stati tedeschi, mentre gli altri paesi inviarono solo qualche rappresentante. La partecipazione italiana all'evento fu esigua: sessantasei opere per quaranta espositori. Stando ai libretti dell'esposizione, sembrerebbe perfino improprio parlare di "espositori italiani" dal momento che, in epoca preunitaria, prevalsero le origini degli stati d'appartenenza: Toscana, Sardegna, Stati Pontifici,⁸³ Regno delle Due Sicilie, a cui si aggiunsero gli artisti operanti sotto l'egida austriaca.⁸⁴ Né può sfuggire all'attenzione il fatto che la maggior parte degli artisti partecipanti vantasse indirizzi parigini, un dato che suggerisce come molti di questi, oltre ad avere rapporti stretti con il mondo accademico della capitale francese, si fossero sistemati a Parigi in pianta stabile, sia per motivi di visibilità sia di mercato.

La critica francese parve particolarmente caustica e ingenerosa nei confronti dell'arte italiana. Il commento di Théophile Gautier sembra esprimere bene il *leitmotiv* dei giudizi apparsi sulla stampa d'oltralpe: «Per tre secoli l'Italia, seduta su di un trono dorato, ha impugnato lo scettro della pittura, della scultura e dell'architettura [...]. Oggi l'Italia, pozzo di meraviglie, si riposa. Il suo atelier, così attivo un tempo, non è altro che un museo, non figura che per memoria all'Esposizione universale».⁸⁵ Il panorama tracciato appare oggi abbastanza desolante: la pittura e la scultura della penisola furono

⁸¹ L. Figuiet, *La photographie au Salon de 1859*, Hachette et Cie, Parigi 1860, p. 2: «All'Esposizione universale del 1855, la fotografia, malgrado i suoi vivi reclami, non poté penetrare nel santuario del palazzo dell'avenue Montaigne; essa fu condannata a cercare asilo nell'immenso bazar dei prodotti di ogni sorta che riempivano il Palais de l'Industrie».

⁸² H. Bocard, *Les expositions de photographie à Paris sous le Second Empire et leur réception par la critique*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, sotto la direzione del prof. Bruno Foucart all'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Parigi 2004, p. 114.

⁸³ *Exposition universelle de 1855. Coup d'œil sur les envois des états pontificaux du Palais des Beaux-Arts et de l'Industrie*, Impr. De Dubuisson et Cie, Parigi 1856.

⁸⁴ P. Nibelle, *Exposition universelle, Beaux-Arts-Peinture, École Italienne, Sardaigne, Deux-Siciles, États Pontificaux, Toscane*, in «La Lumière», 29 settembre 1855, pp. 154-155, e 6 ottobre 1855, p. 160.

⁸⁵ T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, M. Levi Frères, Parigi 1855, p. 4.

descritte come scuole sterili, miopi, opachi riflessi dei maestri del Rinascimento, prive di ogni aspetto innovativo, incapaci di essere al passo con i più moderni linguaggi artistici europei, in particolare quelli francesi e inglesi.

«E l'Italia? Povera e secca copista di un genere bastardo, cosa fa delle tradizioni di Michelangelo, il più audace dei geni dell'arte, il maestro che fece del pallido e magro corpo di Cristo un esempio di forza e splendore, e trasportò nel paradiso di Dante la bellezza virile di Omero? Del suo divino Sanzio? Di Tiziano, il colorista unico, che ci ha trasmesso come vivi, per così dire, i papi, gli imperatori, i re e i grandi signori che si dividevano l'Europa nel sedicesimo secolo? Del grazioso Correggio? Del Vinci dalle soavi e riflettute creazioni? Del focoso Salvator Rosa, pittore di tempeste, battaglie e di apparizioni d'oltretomba? Decadenza! Decadenza! È l'epitaffio del genio artistico di queste nazioni decadute! Più povere delle nuove contrade, che hanno almeno una propria originalità; esse hanno tutto da ritrovare per riconquistare la vita che gli manca; è al museo del Louvre che bisogna andare oggi per applaudire i trionfi dell'Italia e della Spagna».⁸⁶

Commenti simili apparvero nei confronti della scultura italiana,⁸⁷ in particolare verso la scuola fiorentina e napoletana:

«Tutti quelli che amano l'Italia, e il numero è grande, non possono contemplare senza tristezza le opere inviate dalle città che ho appena nominato [Milano, Venezia, Firenze, Napoli]. Sarebbe meglio per Firenze non figurare all'Esposizione universale piuttosto che attestare la sua presenza in maniera così misera. [...] Avere tutti i giorni davanti agli occhi il museo degli Studi con le sue meraviglie senza numero, con i suoi bronzi d'Ercolano, di Pompei e di Stabia, e non produrre nulla di più elevato! Com'è possibile che questa terra amata dal sole sia arrivata a questa deplorabile sterilità?».⁸⁸

Tra i soli fotografi italiani all'evento si ricordano i fratelli Alinari, il già citato Caneva, Carlo Dovizielli, premiato con una medaglia di prima classe, ma la partecipazione fotografica italiana resta un argomento ancora lacunoso e da approfondire. Ci troviamo dinanzi a un campo d'indagine aperto che potrebbe portare a considerare l'Esposizione universale del 1855 come il possibile *trait d'union* tra i primissimi anni di

⁸⁶ C. Vignon, *Exposition universelle de 1855, Beaux-Arts*, Parigi 1855, pp. 9-10.

⁸⁷ Sull'accoglienza della scultura italiana da parte della critica francese nel 1855 rinvio a M. Gardonio, *op. cit.* 2007-2008.

⁸⁸ G. Planche, *Exposition des Beaux-Arts, IV, Écoles diverses: Espagne, Italie, Belgique et Hollande*, in «La Revue des deux mondes», ottobre-dicembre 1855, pp. 159-161.

vita della fotografia e la sua massiccia diffusione che ebbe luogo in Italia dagli anni Sessanta dell'Ottocento.

La natura stessa dell'esposizione, intrisa di motivazioni politiche, segnala la svolta epocale avvenuta nel 1855. Il governo di Napoleone III volle espressamente presentare un evento di risonanza mondiale rafforzando il carattere innovativo della manifestazione. Ecco che la fotografia, in qualità di prodotto dell'industria, prese il posto, per la prima volta, al fianco delle belle arti.

«Per la prima volta, a un'Esposizione universale dell'industria, si troverà riunita un'esposizione universale di belle arti. Appartiene al nostro paese il dare l'esempio di questa alleanza che bene si coniuga con il suo genio d'iniziativa».⁸⁹

Desideroso di rivaleggiare con la precedente Esposizione universale londinese del 1851, Napoleone III decretò la costruzione di un Palais de l'Industrie quanto più possibile «simile al Crystal Palace di Londra»,⁹⁰ sulla cui entrata doveva troneggiare l'allegoria della Francia intenta a coronare le belle arti e l'industria, al fine di stimolare il progresso delle civiltà e mettere in contatto le due discipline, secondo un programma totalmente inedito che si prefisse di presentare quella francese come la «vera Esposizione universale».⁹¹ L'entrata del Palais de l'Industrie si configurò *à l'ancienne*, inquadrata da due gruppi di putti nell'atto di sostenere gli stemmi della famiglia imperiale e da un fregio raffigurante il



Émile Théodore Therond, *Entrata principale del Palais de l'Industrie*, disegno, «Magasin Pittoresque», Tomo XXIII, 1855

⁸⁹ Discorso del Principe Napoleone in occasione della prima seduta della commissione imperiale, 29 dicembre 1853, in *Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français exposés au Palais des Beaux-Arts*, Vinchon, Parigi 1855, XIII.

⁹⁰ «Le Moniteur universel», 30 marzo 1852, p. 517.

⁹¹ *Décret instituant une Exposition universelle des Beaux-Arts*, 22 juin 1853, Parigi, Archives Nationales de France, Exposition universelle de 1855, pp. 171-172.

progresso umano scolpito da Georges Desboeufs, mentre sopra le finestre furono iscritti i nomi dei più grandi interpreti della scienza e dell'arte.

A questi intenti politici si aggiunsero le esigenze di natura più pratica. I lavori di rinnovamento del palazzo del Louvre, originariamente scelto come sede per l'esposizione di belle arti, non sarebbero mai stati completati in tempo per l'inizio della manifestazione.⁹² A ciò si aggiunse la volontà degli artisti di separare quanto più possibile i propri lavori dalla sezione industriale. La doppia esposizione, troppo vasta per essere riunita in un unico edificio, valse all'architetto Hector Le Fuel l'incarico di costruire il Palais des Beaux-Arts immediatamente dietro quello de l'Industrie. Nonostante questa separazione, lo spettacolo offerto fu certamente unitario, in un continuo dialogo tra arte e fotografia.

La partecipazione all'evento fu concessa ai soli artisti viventi, nell'intento di rimarcare la diversità e la vitalità dell'arte della metà del secolo: i romantici, i realisti, i pittori di Barbizon e quelli di genere, a testimonianza di come la tradizione classica non fosse la sola a essere rappresentata.⁹³ Il governo francese non volle un'esposizione di opere d'arte individuali, ma un'atmosfera eclettica che potesse coinvolgere trasversalmente tutte le scuole francesi in una forma di dialogo col progresso industriale, binomio in cui la nazione francese doveva vedersi riflessa.

In questo clima di dialogo tra belle arti e industria, 935.601 visitatori percorsero i padiglioni dei due palazzi tra il 15 maggio e il 15 novembre 1855. Come noto, tra gli artisti italiani che visitarono l'esposizione vi furono Domenico Morelli, accompagnato dall'amico e mercante napoletano Giuseppe Tipaldi, Filippo Palizzi, Saverio Altamura e Serafino De Tivoli. Da un punto di vista pittorico, questi ebbero finalmente la possibilità di osservare dal vivo le espressioni più rilevanti del realismo francese, le ricerche di Corot e Troyon, punto di riferimento per i fondamenti teorici e pratici della prima "macchia" toscana. Per quanto concerne la lezione fotografica, la testimonianza più preziosa ci è fornita da Diego Martelli:

⁹² «Le Moniteur universel», 27 luglio 1853.

⁹³ P. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire, the Universal Exposition 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven-Londra 1987, p. 46.

«Non saprei dirvi di preciso se primo, o dopo, di questo viaggio fossero già a dimora in Firenze i fratelli Felice e Serafino De Tivoli, Vincenzo Cabianca, Saverio Altamura e Cristiano Banti, fatto sta che in quel torno di tempo essi, insieme ad Odoardo Borrani e Stanislas Pointeau ed a Raffaello Sernesi costituivano il nucleo degli scavezzaccolli, i quali cercavano nuove vie, e portavano in ballo nomi stranieri che appena in Firenze erano conosciuti. Era Altamura una bella figura di artista meridionale, barba folta e folti capelli castagno scuro, faccia quadrata, leonina, bello lo sguardo cogitabondo, e il sorriso. [...] Fu lui che in modo sibillino e involuto cominciò a parlare del *ton gris*, allora di moda a Parigi, e tutti a bocca aperta ad ascoltarlo prima, ed a seguirlo poi per la via indicata, aiutandosi con lo specchio nero, che decolorando il variopinto aspetto della natura permette di afferrare più prontamente la totalità del chiaroscuro, la macchia. Ed eccoci alla fatal parola, al Rubicone che separa la tradizione accademica, trasformatasi di classica in romantica, della ricerca del tono per il tono, del rapporto per il rapporto, della luce per la luce, e tutto il *tremblement* che è venuto di poi».⁹⁴

Gli italiani riportarono in patria l'esempio di Decamps, grande protagonista dell'Esposizione universale del 1855, colui «che indusse i Macchiaioli a servirsi dello specchio nero, in cui il chiaroscuro delle cose che vi si riflettono si esagera e si schematizza in masse sintetiche e violentemente contrastanti»,⁹⁵ strumento d'uso frequente tra gli artisti della Scuola di Barbizon,⁹⁶ nelle cui opere si osservano gli aspetti compositivi tesi alla definizione di una spazialità prospettica di origine pre-fotografica.⁹⁷ Lo specchio nero, dando rilievo e rotondità agli oggetti riflessi, permetteva di cogliere ciò che non era possibile osservare a occhio nudo, offuscando le parti più esterne e riducendo la gradazione dei colori naturali verso una tonalità più bassa, il cosiddetto *ton gris*, risaltando il chiaroscuro a scapito dei dettagli. I molti studi francesi sull'argomento consentono di seguire tutto il processo che ha portato la fotografia a diventare lo strumento sostitutivo dello specchio nero nell'osservazione dei valori tonali della natura.

⁹⁴ D. Martelli, *Romanticismo e realismo nelle arti rappresentative*, in *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di Antonio Boschetto, Sansoni, Firenze 1952, p. 204.

⁹⁵ N. Barbantini, *Scritti d'arte inediti e rari*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1954, p. 154.

⁹⁶ Si veda anche A. Scharf, *op. cit.* 1979, pp. 88-91.

⁹⁷ Sull'argomento si veda A. Paviot, *Le cliché-verre: Corot, Delacroix, Millet, Rousseau, Daubigny*, Parigi (Musée de la vie romantique, 14 novembre 1994-15 gennaio 1995), Paris-Musées, Parigi 1994; B. Lebon, S. Stourdzé, *Le cliché verre de Corot à Man Ray*, Aosta (Centro Saint-Bénin, 27 marzo-15 giugno 1997), Centro Saint-Bénin, Aosta 1997; B. Jobert, *Le cliché-verre dans l'art du dix-neuvième siècle*, in S. Aubenas, *op. cit.* 2007, pp. 15-19; S. Aubenas, *Gustave Le Gray, 1820-1884*, Bibliothèque Nationale de France, Gallimard, Parigi 2002; A. Maillet, *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, Zone Books, New York 2004 e *Le miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Kargo_L'Eclat, Parigi 2005.

Come vedremo più avanti, la storiografia artistica italiana ha sempre rintracciato in Francesco Saverio Altamura il tramite principale per l'“importazione” del *ton gris* di provenienza francese negli ambienti artistici italiani, a partire da quello toscano.

La stessa fotografia in bianco e nero, da un certo punto di vista, può essere considerata come la sua naturale evoluzione, non facendo altro che produrre delle gradazioni di valori in una gamma di grigi fortemente limitata.⁹⁸ La tecnologia degli apparecchi fotografici garantì una risoluzione più analitica e tecnicamente accurata dei valori percettivi, oltre a una trasposizione chiaroscurale dei valori cromatici rigorosamente meccanica e coerente, in linea con le esigenze metodologiche dei *barbizonniers* prima e dei Macchiaioli poi. Queste due correnti condivisero anche l'approccio alle problematiche luce-colore, agli effetti luministici ispirati alla fotografia, alle ricerche «teoriche della luce e della combinazione dei colori, indicate scientificamente dal chimico Chevreul, [che] almanaccano tentativi, oggi derisi, che saranno probabilmente la vittoria del nostro domani».⁹⁹

Il discorso circa l'utilizzo della fotografia da parte dei pittori di Barbizon non è da sottovalutare nell'ottica della nostra riflessione sull'accoglienza italiana delle novità provenienti dall'Esposizione universale del 1855, dato che in questa occasione si prospettò davanti ai loro occhi uno spettacolo che vide tutte insieme le opere dei vari Decamps, Corot, Millet, Rousseau – il primo, in particolare, fu premiato con una medaglia di prima classe – degli accademici come Cabat, Aligny, Flandrin, e degli antiaccademici, dei seguaci della pittura del Poussin e del Corot, degli “indipendentisti” come Costant Troyon e Paul Huet fino a quelle di Diaz de la Peña e degli orientalisti come Decamps.¹⁰⁰ In un simile contesto è dunque improbabile che gli italiani non siano entrati in contatto con questi artisti, rapportandosi in maniera diretta anche alle loro nuove tecniche d'osservazione.

La storiografia nota sull'Esposizione universale del 1855 si presenta comunque lacunosa. Per i documenti dell'epoca, in quasi totalità francesi, il tutto si riduce a un

⁹⁸ H. E. Gombrich, *L'art et l'illusion: psychologie de la représentation picturale*, Phaidon, Parigi 2002, p. 59.

⁹⁹ D. Martelli in Boschetto, *op. cit.* 1952, p. 211.

¹⁰⁰ V. Pomarède, *L'école de Barbizon, peindre en plein air avant l'Impressionnisme*, Lione (Musée des Beaux-Arts, 22 giugno-9 settembre 2002), RMN, Lione-Parigi 2002.

numero limitato di libretti, la cui consultazione pone il lettore davanti a semplici cronache delle opere esposte e ad analisi puntuali delle tele presentate da ogni artista degno di nota. Poche le pagine dedicate a ciò che fu definito “scuola minore”, interminabili invece le lodi e il trionfo dell’arte francese, inglese e talvolta belga.

La critica francese elesse la propria nazione come «la più grande scuola di pittura oggi, guardiana del fuoco sacro»,¹⁰¹ come l’unico faro e speranza in un panorama europeo le cui scuole erano al più completo sbaraglio, alla ricerca di una guida e di un esempio, ruolo che certamente la Francia accettava di buon grado. Più nello specifico, nel confronto tra Francia e Italia, secondo Paul Nibelle, «da questo esame scaturisce una riflessione abbastanza triste per lei [l’Italia], è che il centro e la fucina dell’arte si sono spostati. [...] Per quale strano contrasto l’Italia viene a studiare in Francia, mentre la Francia va a studiare in Italia, o piuttosto vive ancora dei ricordi e delle lezioni che l’Italia gli ha lasciato?». ¹⁰²

L’approccio ai libretti dell’epoca necessita di molta attenzione e di un occhio critico volto a filtrare le opinioni degli autori verso una più obiettiva comprensione. Il discorso è diverso per quanto riguarda le pubblicazioni moderne sull’argomento, la maggior parte delle quali presenta letture e interpretazioni sì inedite, ma poco inerenti alla nostra tematica, rette da argomentazioni parallele all’arte, spesso di natura politica e sociologica.

Oltre alla lezione pittorica, bisogna chiedersi quali novità gli italiani poterono riportare in patria visitando la sezione fotografica dell’esposizione del 1855. L’inesistenza di un catalogo consacrato alla sezione di fotografia ha rappresentato il maggior ostacolo a quest’indagine, ma allo stesso tempo ha consentito di condurre un lavoro di tipo archeologico, per quanto possibile, volto alla ricostruzione del percorso espositivo. Si possono identificare molte delle fotografie in questione partendo dagli unici documenti che più si avvicinarono a un catalogo¹⁰³ e dalle descrizioni delle immagini

¹⁰¹ E. e J. de Goncourt, *La Peinture à l’Exposition de 1855*, E. Dentu, Parigi 1855, XI.

¹⁰² P. Nibelle, *op. cit.* 1855, p. 160.

¹⁰³ J. Ziegler, *Compte rendu de la photographie à l’Exposition universelle de 1855*, Parigi 1855; P. Perier, *Société française de photographie. Compte rendu de l’Exposition universelle de 1855*, Mallet-Bachelier, Parigi 1855; E. Lacan, *Esquisses photographiques à propos de l’Exposition universelle et de la Guerre d’Orient*, Grassart, 1856, ed. Jean-Michel Place, Parigi 1986.

fornite da questi autori. Tuttavia si tratta di una ricostruzione parziale, essendo impossibile rintracciare la totalità delle fotografie presentate alla manifestazione.

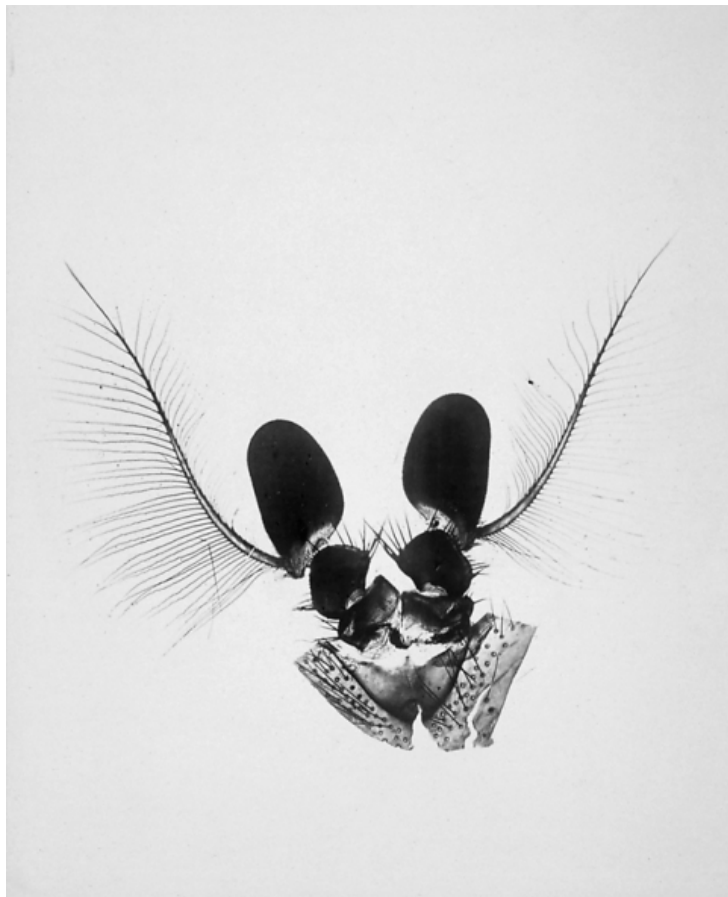
È stato possibile selezionare circa centosettanta fotografie estremamente coerenti in termini di soggetto, tecnica e data rispetto alle descrizioni fornite dai suddetti libretti. La maggior parte di queste sono conservate nei fondi fotografici del Musée d'Orsay e della Bibliothèque Nationale de France a Parigi, del Metropolitan Museum di New York e nei circuiti di mercato internazionale. Tuttavia, un margine d'errore può ancora sussistere in questa ricostruzione perché, facendo riferimento esclusivamente ai libretti descrittivi, non si può esser certi che il *cliché* in questione sia effettivamente quello presentato all'Esposizione universale, considerando come spesso gli autori ne produssero molteplici redazioni dalle differenze talvolta impercettibili.

La mostra fotografica si presentò varia e di natura miscellanea, passando rapidamente dai *clichés* di paesaggio alle immagini della guerra di Crimea, dalle fotografie per la *Mission Héliographique*, commissionata dal governo francese, alle scene di genere. L'effetto prodotto dovè essere molto incisivo sul pubblico e sugli artisti dell'epoca perché per la prima volta il mezzo fotografico fu impiegato su così vasta scala, dispiegando tutte le potenzialità che esso poteva offrire tanto in ambito artistico quanto in quelli scientifici e di documentazione.

Le fotografie microscopiche di Auguste Bertsch,¹⁰⁴ ad esempio, aprirono all'osservazione di tutto ciò che era invisibile all'occhio umano, quel mondo microbico che, circa un trentennio dopo, avrebbe ispirato la pittura onirica e simbolista di Odilon Redon.

Le riproduzioni di opere d'arte, genere che aprì la strada a quello che sarebbe divenuto il veicolo più innovativo nella diffusione delle opere d'arte, tra cui furono esposte *L'Alberico da Romano* e *Donne che si vendicano su una rivale* di Francesco Hayez, *La vivandiera* e *Pane e lacrime* di Domenico Induno, entrambi partecipanti con altre opere nell'attiguo padiglione delle belle arti.

¹⁰⁴ Su Bertsch si veda C. Troufléau, *La légende d'Auguste Bertsch. Infortunes de la photomicrographie*, in «Études photographiques», 11 maggio 2002, online <http://etudesphotographiques.revues.org/272>.



Auguste Bertsch, *Antennes de mouche volucelle*, carta albuminata, 189x151 mm, 1853-1857, collezione Société française de photographie



© photo musée d'Orsay / rmn

André-Adolphe-Eugène Disdéri, Désiré Lebel, *La quete*, peinture de Dominique Induno, 1855, carta albuminata, 198x151 mm, Parigi, Musée d'Orsay, PHO 2006 2 4 11

André-Adolphe-Eugène Disdéri, Désiré Lebel, *Bice del Balzo*, trouvée dans le souterrain du château de Rosate, peinture de François Hayez, 1855, carta albuminata, 186x251 mm, Parigi, Musée d'Orsay, PHO 2006 2 4 75



© photo musée d'Orsay / rmn

«La riproduzione fotografica delle opere d'arte non è un'operazione facile come si potrebbe pensare. È vero che in questo caso l'obiettivo non deve cogliere, come nel caso del ritratto o del paesaggio, queste due cose inafferrabili che la pittura stessa spesso non riesce a rendere: il movimento e la vita. Ma il fotografo che si dedica a quest'applicazione, ha bisogno comunque di un sentimento vero degli effetti di luce, per quanto concerne le produzioni della scultura, e dell'armonia che risulta dall'esattezza dei valori nei toni di un'incisione o di un disegno».¹⁰⁵

Le fotografie delle popolazioni boscimane di Louis Rousseau rappresentarono un genere inedito. La sua utilità sembrò porsi su un piano multidisciplinare perché questo tipo di prove furono considerate come degna erede dei bozzetti e degli schizzi etnografici sulle abitudini dei popoli lontani e esotici. Presentate al ritorno dei pittori viaggiatori, affascinarono e incuriosirono a tal punto il pubblico europeo che se ne auspicò presto un utilizzo in campo scientifico, dovendo venire «in soccorso dell'antropologia, senza questa essa resterà a lungo ciò che è oggi».¹⁰⁶

Medium e tramite nella scoperta di terre sconosciute, la natura di questi esemplari non fu molto differente dalle immagini orientaliste presentate da James Robertson, chiamate a coadiuvare quelle forme d'arte che fino ad allora furono l'unico mezzo utile alla scoperta di quell'«Oriente immobile [...], di costumi conosciuti, cento viaggiatori li hanno disegnati; i siti stessi del paese sono stati resi popolari dalla litografia e dalla fotografia; chi impedisce dunque di servirsi di questi elementi importanti e nuovi per dare ai soggetti un'esattezza storica almeno probabile se non certa?».¹⁰⁷

Simile fu l'impatto delle ormai note fotografie sulla guerra di Crimea esposte da Roger Fenton e Carol Szathmari,¹⁰⁸ veri e propri reportages che portarono lo spettatore ad assistere ai differenti momenti della vita dei soldati, dal campo di battaglia al momento del riposo, dalle foto di gruppo al consiglio di guerra presso il quartier generale inglese, dove i generali degli eserciti alleati, Omer Pacha, Pellissier e lord Raglan composero una

¹⁰⁵ E. Lacan, *op. cit.* 1856, p. 115.

¹⁰⁶ *La photographie et l'anthropologie*, in «La Lumière», 31 marzo 1855, p. 50.

¹⁰⁷ M. Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855, peinture-sculpture*, Librairie Nouvelle, Parigi 1855, pp. 408-409.

¹⁰⁸ Sui due si veda H. e A. Gernsheim, *Roger Fenton: Photographer of the Crimean War. His Photographs and his Letters from the Crimea*, Secker & Warburg, Londra 1954; R. Pare, *Roger Fenton*, Aperture Foundation, New York 1987; A. S. Ionescu, *Carol Szathmari (1812-1887): Pioneer War. Photographer during the Danubian Campaign (1853-1854)*, in «Centropa: a Journal of a Central European Architecture and related Arts», vol. 9, n. 1, 2009, pp. 4-16.

scena talmente pittoresca, secondo Lacan, da essere segnalata all'attenzione degli artisti interessati a una più fedele rappresentazione sia delle scene belliche sia dei costumi valacchi e caucasici.

Il ritratto fu tra gli esemplari fotografici più aperti al dialogo con la pittura. Tra i più interessanti, la serie dei *Portraits de folles* del dottor Hugh Welch Diamond¹⁰⁹ che, nonostante l'intento originale puramente scientifico, richiamarono alle tanto misteriose quanto inquietanti indagini sulla fisiognomica e i moti dell'animo condotte trent'anni prima da Géricault, tradotte poi nella sua serie di ritratti di alienate.

Di tutt'altro tipo furono i ritratti proposti da Le Gray, Mayer & Pierson e Disderi, fino ad arrivare ai settanta ritratti d'animali di razza bovina di Adrien Tournachon, fratello di Felix, conosciuto sotto lo pseudonimo di Nadar jeune, che «riproduce con un talento fuori dalle righe i più bei tipi di bestiame che si possa offrire come modello agli agricoltori: tori e vacche di Durham, del Devon, d'Ayr, d'Héréford, della razza bretona, etc. Ho visto queste belle prove, e di conseguenza, ho visto respirare e vivere questi begli animali nei loro pascoli».¹¹⁰

Fu proprio in quest'occasione che i fratelli Nadar cominciarono a rinnovare la posa del soggetto e il concetto stesso del ritratto, ponendo le basi per il futuro successo di questo genere fotografico:

«In generale, MM. Tournachon et C. operano in pieno sole; ne risulta che la durata della posa si trova ad essere ridotta sensibilmente (ciò che rappresenta un grande vantaggio per la somiglianza e l'espressione), e che gli effetti e le parti danno ai loro ritratti un carattere tutto particolare. Una delle grandi obiezioni contro questa maniera di procedere è che il modello deve soffrire; pertanto, nelle prove di cui parliamo, esse sono quanto più complete possibili».¹¹¹

¹⁰⁹ S. L. Gilman, J. Connolly, *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the origin of Psychiatric Photography*, Brunner/Mazel, New York 1976; A. Burrows, I. Schumacher, *Portrait of the insane: the case of Dr. Diamond*, Quartet Books, Londra-New York 1990.

¹¹⁰ J. Ziegler, *op. cit.* 1855, p. 17.

¹¹¹ E. Lacan, *op. cit.* 1856, p. 129.



Hugh Welch Diamond, *Woman*, *Surrey County Asylum*, 1855, albumina da negativo al collodio, 178x133 mm, Washington D.C., Washington National Gallery of Art



Hugh Welch Diamond, *Patient*, *Surrey County Lunatic Asylum*, 1850-58, albumina da negativo su vetro, New York, Metropolitan Museum, Gilman Collection, 2005.100.19



Roger Fenton, *Guerre de Crimée, siège de Sébastopol, le conseil de guerre au matin de la prise du Mamelon Vert*, 1855, prova gelatino bromuro, 290x396 mm, Parigi, Musée de l'Armée, 6708, fb494



Adrien Tournachon, *Concours agricole, "le Taureau"*, carta salata, 199x272 mm, già mercato antiquario

Infine, la fotografia di genere che segnò il trionfo di Disderi e Charles Nègre, il quale «possiede lo scettro del genere che risponde a ciò che in pittura è detto “quadro da cavalletto”. La gran parte dei suoi gruppi si distingue sia per il tono, sia per il fare, sia per la sua composizione. Un piccolo uomo piegato mentre fabbrica ardesia o embrice; tre pifferai seduti, un altro in piedi vicino a una porta, ai piedi della quale c'è una donna, ci sono sembrati degni di nota».¹¹²

Nègre proveniva dall'ambiente generalmente chiamato *Bohème*¹¹³, composto da quei fotografi che non riuscirono a farsi un nome come pittori e che si rivolsero al nuovo mestiere perché in cerca di una professione che consentisse loro di vivere dei propri guadagni.¹¹⁴ Egli espose *Tailleur de pierre*, *Joueur d'orgue* e *Pifferari*, immagine molto nota che avrebbe poi ispirato anche alcune omonime tele di Gérôme. Stando agli autori dell'epoca, Nègre copiò la fotografia del suonatore d'organo per trarne un dipinto, già presentato al precedente Salon, che avrebbe dovuto essere d'esempio per tutti i pittori in quanto «si comprendeva facilmente tutto il vantaggio che avrebbero nel far riprodurre dalla fotografia i gruppi e le figure che compongono i loro soggetti, in modo da avere un bozzetto esatto, preso dal vero, che potrebbero modificare sulla tela se ve ne fosse bisogno».¹¹⁵

La soluzione cui alluse Lacan fu adottata da tutti quei pittori italiani che, dalla metà degli anni Settanta, furono costretti a un'attività molto vincolata a esigenze di mercato sempre più rigide, come le richieste di Adolphe Goupil, ad esempio, che domandava ai propri artisti di ricorrere alle fotografie definibili come “tipi pittorici” per una produzione più rapida e copiosa. Queste furono spesso realizzate e inviate dalla sua stessa ditta¹¹⁶ e riempirono gli albumi fotografici che gli artisti accumulavano nei loro atelier. Questi fattori portarono talvolta a una certa reiterazione e al conseguente impoverimento dello stile di quei pittori che videro nella fotografia un economico e comodo sussidio per questo tipo di produzione.

¹¹² P. Perier, *op. cit.* 1855, p. 56.

¹¹³ G. Freund, *op. cit.* 1974, p. 36

¹¹⁴ F. Tournachon detto Nadar, *Quand j'étais photographe*, Flammarion, Parigi 1900, p. 195.

¹¹⁵ E. Lacan, *op. cit.* 1856, p. 151.

¹¹⁶ *Publications Nouvelles de la Maison Goupil et compagnie*, X supplemento, maggio 1853, Bordeaux, Musée Goupil: «Petites études pour le genre et la figure: de 50 cent. sur 33; 2e livraison de 6 planches sous couvertures- prix en noir: 1 fr., en couleur 4 fr., en couleur fond noir 6 fr.».

I fratelli Induno, che parteciparono all'Esposizione universale sotto l'egida dell'Austria presentando dieci opere di genere,¹¹⁷ assimilando la lezione di Charles Nègre attraverso le sue prove contemporaneamente esposte al Palais de l'Industrie. «Sentimentali o burleschi, che fanno vivere ai nostri occhi queste orde di mendicanti, di contrabbandieri e di soldati che pullulano nelle campagne della Lombardia, è il popolo mal vestito e molto pittoresco, e gli Induno traducono molto bene la poesia di questi cenci colorati...».¹¹⁸

Molteplici sono le assonanze tra fotografia e pittura di genere; per entrambe, ad esempio, fu indispensabile la presenza della figura umana, a cui doveva aggiungersi un titolo esplicativo, essenziale nell'attrarre, informare, divertire o rattristare il pubblico.¹¹⁹ In linea di massima l'esposizione degli Induno e delle loro scene trovò il favore di gran parte della critica nel 1855, ma si deve sottolineare come per altri, specialmente francesi, il successo del "genere", che avrebbe trovato nei «Salons» di Baudelaire il suo più ostico avversario, segnò l'inizio dello svilimento della tradizionale pittura di storia o religiosa a favore di soggetti particolarmente amati proprio dal pubblico, il cui gusto fu giudicato come troppo determinante nelle scelte degli artisti dell'epoca. Il peso del pubblico, da cui derivò anche la fortuna commerciale di queste opere, fu fortemente denunciato dalla critica degli anni successivi, ritenendolo indirettamente responsabile del ridimensionamento delle ambizioni dell'arte a favore di una corrente artistica corrotta anche dall'utilizzo necessario della fotografia.

Due anni dopo la chiusura dell'Esposizione universale del 1855, Delécluze descrisse la pittura di genere come un modo d'espressione il cui «fondo povero, e spesso insignificante, ha indispensabilmente bisogno di essere riscattato dalla ricerca di un'imitazione minuziosa del più sottile dettaglio»¹²⁰ e che proprio in quell'anno trovò il suo prototipo ideale nel *Suite d'un bal masqué* di Gérôme.¹²¹

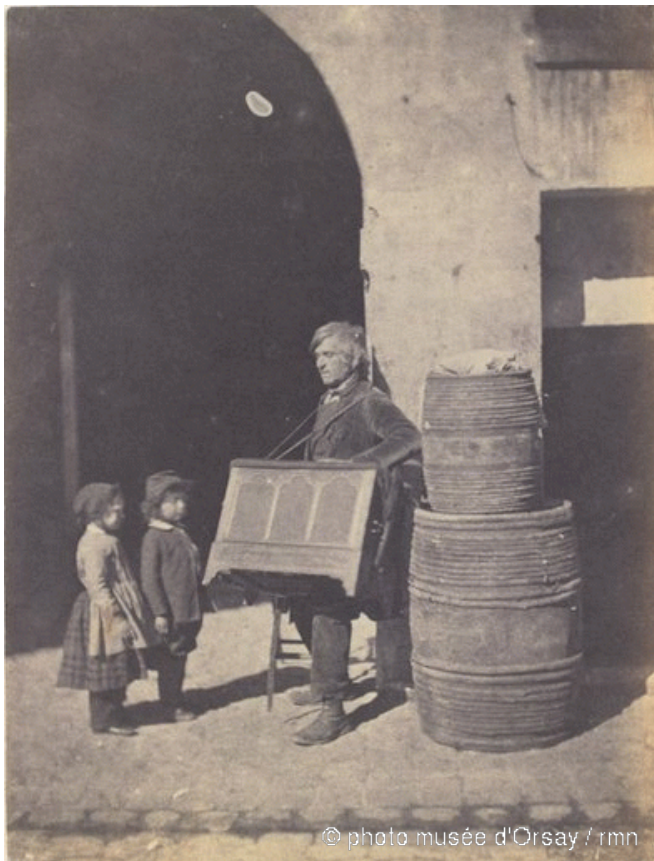
¹¹⁷ Domenico espose: *Le rosaire, La quête, Pane e lagrime, Les réfugiés d'un village incendié, La douleur du soldat, Les contrebandiers*; Girolamo espose: *La vivandière, La cusinière, Soldat suisse, Musiciens*, vedi *Exposition universelle de 1855, op. cit.* 1856, pp. 597-598.

¹¹⁸ P. Mantz, *Salon de 1855*, in «Revue française», t. II, 1855, p. 167.

¹¹⁹ Sul legame tra fotografia e pittura di genere si veda A. Scharf, *op. cit.* 1979, cap. 3.

¹²⁰ É.-J. Delécluze, *Exposition de 1857*, in «Journal des débats», 2 luglio 1857.

¹²¹ *Ibidem*.



Charles Nègre, *Le joueur d'orgue de Barbarie et deux enfants qui l'écoutent*, 1853, carta salata da negativo cerato secco, 206x156 mm, Parigi, Musée d'Orsay



Domenico Induno, *Elemosina al suonatore ambulante*, 1878, acquerello e gouache su tavola, 49x49 cm, già mercato antiquario



Domenico Induno, *Il vecchio musicante*, 1868, olio su tela, 71,1x50,2 cm, già mercato antiquario

Nel percorrere la mostra fotografica del 1855, è indispensabile soffermarsi sui *clichés* di soggetti naturalistici e sottoboschi che in quel periodo, più di ogni altro supporto, coadiuvarono le attività pittoriche e le ricerche luministiche della scuola di Barbizon, di cui già si è parlato. Nel Palais de l'Industrie si prospettò uno spettacolo simile a quello dell'attiguo Palais des Beaux-Arts: «i paesaggi della scuola di Barbizon si affiancarono ai *clichés* presi dai fotografi che avevano condotto delle ricerche analoghe».¹²² Alle opere di Corot, Rousseau e Decamps si contrapposero le fotografie di Edouard Baldus, Henri Le Secq, Gustave Le Gray e, ancora, Charles Nègre, i quali coniugarono nelle loro immagini le inclinazioni emozionali di paesaggio e le esigenze di natura scientifica e documentativa. Le loro prove chiarirono lo straordinario potere di mimesi del mezzo fotografico, con il quale i pittori di Fontainebleau stabilirono precocemente un intenso e scambievole rapporto.

Le Gray dal 1849 al 1852, e ancora tra 1855 e 1857, fu forse il maggiore interprete del dialogo tra la fotografia e le altre arti visive, indagando la natura in inquadrature d'insieme, orizzonti, dettagli di alberi in primissimo piano, il filtrare della luce tra le foglie, fino alle ombre del sottobosco.¹²³ La sua lezione pare fu accolta dagli italiani che operarono a contatto con il circolo di Arras, su tutti Giuseppe Palizzi. Per lui l'esito finale dell'incontro con la fotografia non sembrò risolversi nella sterile prassi del riporto e imitazione, ma parve tradursi, per gran parte della sua produzione futura, in un processo d'indagine unitario che investì problematiche più ampie di visione e traduzione luministica. I violenti contrasti luce-ombra proposti nei sottoboschi palizziani si allinearono ai *clichés* dei fotografi come Le Gray, che cominciarono ad essere comparati alle scene pittoriche dei *barbizonniers*:

«Uno degli studi di bosco, con un albero splendidamente illuminato sul primo piano, sembra dipinto da Diaz in una delle sue migliori ispirazioni».¹²⁴

¹²² C. Sisi, *Le Caffè Michelangiolo, avant-poste du réalisme en Europe*, in F. Mazzocca, C. Sisi, *Les Macchiaioli, des impressionnistes italiens?*, Parigi (Musée de l'Orangerie, 10 aprile-22 luglio 2013), Madrid (Fundacion MAPFRE, 20 settembre 2013-5 gennaio 2014), Skira Flammarion, Parigi 2013, p. 76.

¹²³ E. Lacan, *op. cit.* 1856, p. 198.

¹²⁴ *Rapport sur l'exposition ouverte par la Société en 1857*, in «Bulletin de la Société française de photographie», 1857, p. 281.

A mio avviso l'importanza dell'esposizione fotografica del 1855 è da ritrovare proprio nella primissima presa di coscienza da parte dei pittori italiani sulle potenzialità enormi offerte dal nuovo mezzo per un'osservazione più puntuale della natura e per una più completa traduzione del reale. Dalle prove dei quattro fotografi menzionati si capisce che la fotografia dell'epoca si propose di diventare, più della natura stessa, il dato naturale da imitare. Stando alle parole di Gustave Planche, la fotografia di paesaggio, in particolare, parve in parte riuscirci proprio in quegli anni, ma come modello nefasto, accettato come un'autorità senza appello.

«Le opere del pennello, lo si può dire senza esagerazione, sono valutate in ragione diretta della loro conformità con la fotografia [...]. Le persone del mondo [...] consultano la fotografia come un oracolo, e tutte le volte che non ritrovano sulla tela ciò che la fotografia gli ha mostrato, si dichiarano scontenti. I pittori che non sono abbastanza opulenti o abbastanza risolti da resistere al gusto corrotto delle persone del mondo, si propongono l'imitazione come obiettivo supremo, e accreditano l'errore che il loro buon senso condanna».¹²⁵

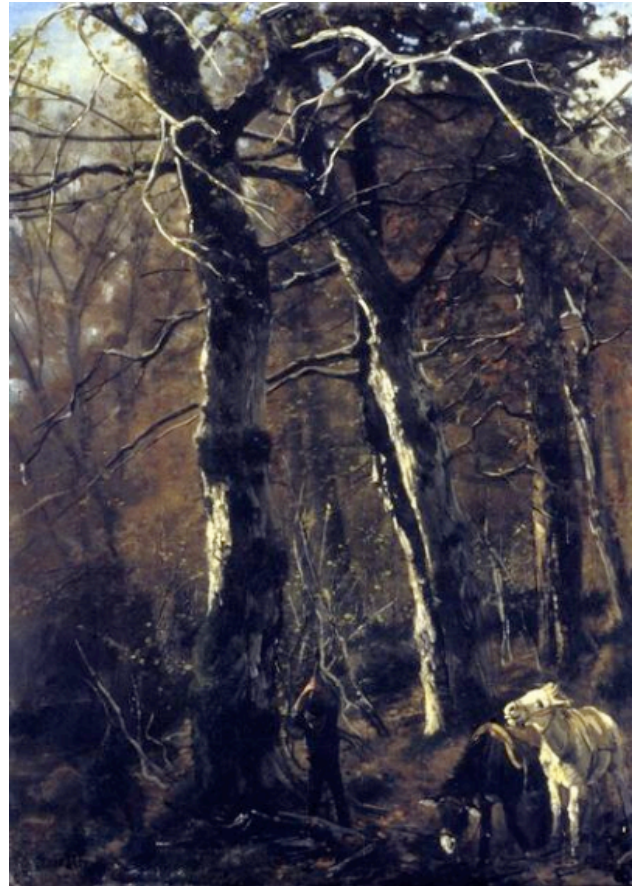
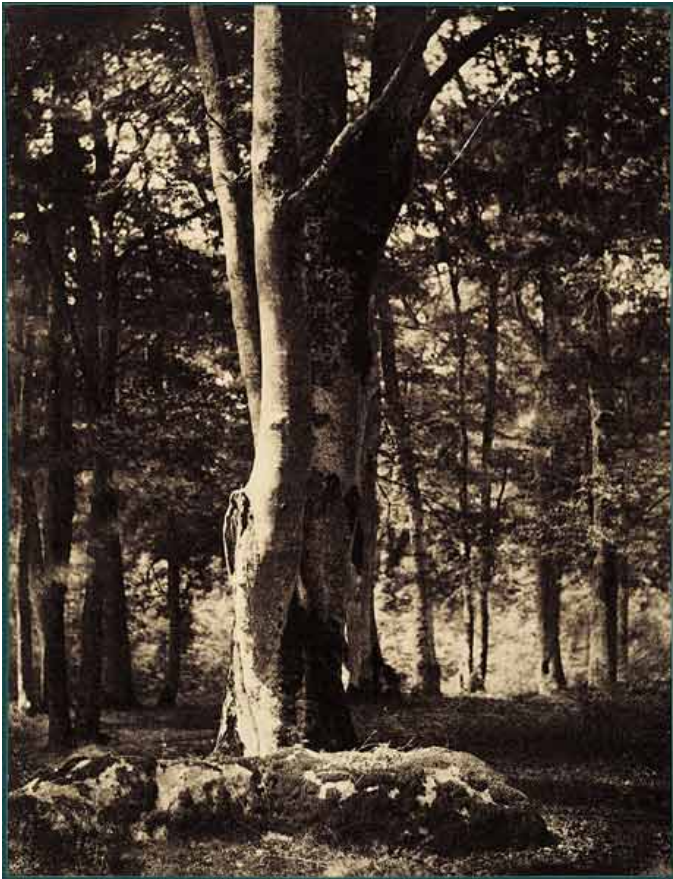
La resa precisa dei particolari e della definizione delle ombre, ad esempio, poterono rendere il lavoro dei pittori più facile e rapido, meno soggetto all'errore, trasformando la fotografia in un vocabolario che potesse essere supporto, come un album dal quale attingere continuamente per un'ispirazione sempre nuova.¹²⁶

«I giovani, usciti di fresco dall'Accademia o dalla stanza di un maestro, andavano cercando qualcosa di non comune; volevano trovare una forma più rapida della consueta e più efficace per incarnare il pensiero. In quel torno, l'anno 1855, s'apri la mostra universale di Parigi. Tra gli altri v'andò un pittore che prometteva bene e che ora vive a Londra, il De Tivoli; il quale tornò furiosamente infervorato del Decamps e degli altri lumeggiatori francesi. [...] a Firenze sembrò tra i giovani che non si potesse oramai più dipingere se non a colpi di sole nell'ombra nera. Vennero abolite le sfumature, sbandite le mezze tinte. Al Signorini entrò allora in corpo una gran voglia di correre a Parigi, e qualche tempo dopo gli venne fatto di andarvi».¹²⁷

¹²⁵ G. Planche, *Le paysage et les paysagistes*, in «La Revue des deux mondes», giugno 1857.

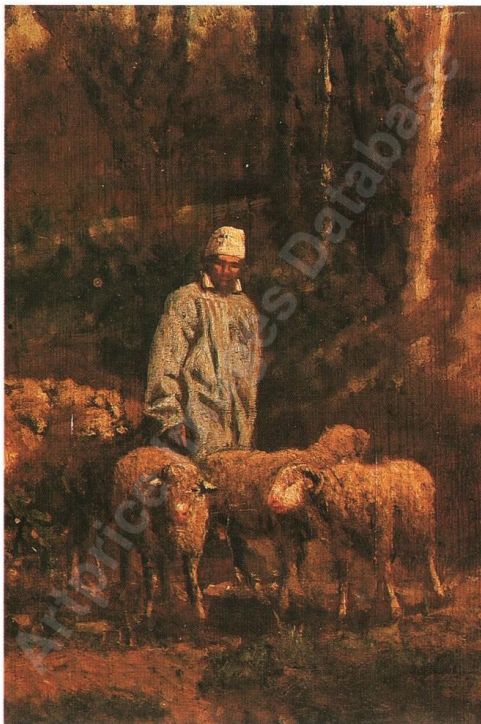
¹²⁶ M. Miraglia, *op. cit.* 2012, p. 43.

¹²⁷ C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi*, Fratelli Bocca, Roma-Torino-Firenze 1877, pp. 208-209.



Gustave Le Gray, *Etude de tronc. Fontainebleau*, 1855, carta albuminata da negativo su carta cerata secca, 261x 200 mm, New York, collezione Suzanne Winsbergh

Giuseppe Palizzi, *Bosco di Fontainebleau*, 1886, olio su tela, 60x80 cm, Istituto Bancario Cariplo, inv. p. 2091



Serafino De Tivoli, *Pastore col suo gregge*, olio su tavola, 37x26 cm, già mercato antiquario



Constant Troyon, *Retour du troupeau*, riproduzione apparsa sulla «Gazette des Beaux-Arts», 1 maggio 1873, p. 467

Serafino De Tivoli, probabilmente anche grazie al suo prolungato soggiorno francese, riuscì ad accogliere la duplice lezione pittorica e fotografica offerta nel 1855 dagli esponenti della Scuola di Barbizon e i dettami del realismo courbettiano. La loro pittura, come noto, arrivò a incidere nelle scelte artistiche dei pittori toscani, condizionando in maniera decisiva le direttive e le ricerche che portarono alla costituzione del gruppo macchiaiolo. Coadiuvato da Nino Costa in uno dei suoi primi soggiorni toscani, De Tivoli incentivò l'indirizzo paesaggistico della moderna pittura toscana: «Egli tornava da Parigi, ove avea a lungo soggiornato dopo l'esposizione del 1855. Ed era stato in contatto con la nuova pittura francese che, avendo per precursore il realista Courbet, erasi affermata con Manet. De Tivoli portava nel giovane gruppo fiorentino le idee artistiche della giovine Scuola francese di pittura, e la sapienza tecnica che egli avea ricavato frequentando a lungo Decamps, Troyon, Rosa Bonheur».¹²⁸

Il periodo francese del De Tivoli presenta comunque dei punti lacunosi e degli ampi spazi di riflessione, in particolare per quanto riguarda l'assimilazione del linguaggio pittorico e dell'utilizzo della fotografia fatto in quegli anni tra gli artisti di Fontainebleau. «Iniziatore dei violenti chiaroscuri che aveva ammirati in Decamps, in Troyon e in Rosa Bonheur», le sue opere del periodo immediatamente successivo all'Esposizione universale del 1855 mostrano una matura comprensione delle ricerche luministiche di Decamps, talmente importante per De Tivoli da esser soprannominato «il padre della macchia».¹²⁹

«Decamps, Troyon, Breton, Daubigny, Courbet, Fromentin, Corot, Stevens, che si possono considerare come i *Macchiaiuoli* di Francia, sono autori di opere nelle quali non esiste nemmeno il germe dell'arte commerciale, come non esiste nei lavori dei *Macchiaiuoli* toscani. Si può mai concepire di fare un'arte commerciale, basandosi sulla pittura di Decamps, Troyon, Courbet e artisti simili? Neanche per idea».¹³⁰

¹²⁸ N. Costa, *Quel che vidi e quel che intesi*, a cura di G. Guerrazzi Costa, Treves, Milano 1927, pp. 142-143.

¹²⁹ T. Signorini, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo*, Le Monnier, Firenze 1952, p. 88.

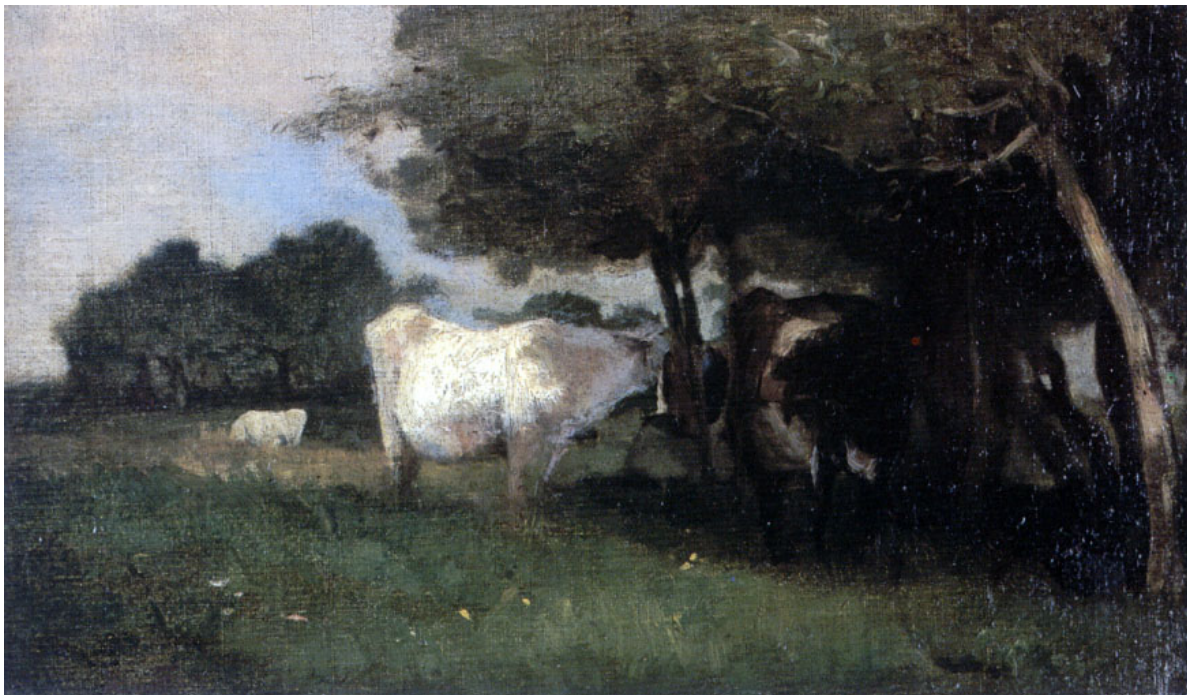
¹³⁰ A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, Tipografia Domenicana, Firenze 1905, p. 317.



Serafino De Tivoli, *Pesca sul fiume*, 1855-56, olio su tela, 28x36,2 cm, Bari, Pinacoteca Provinciale



Roger Fenton, *Wharfe and Pool, Below the Strid*, 1854, carta salata, 345x282 mm, New York, the Metropolitan Museum of Art, Gilman Collection, 2005, 2005.100.8



Serafino De Tivoli, *Paesaggio con bovi*, 1855, olio su tela, 19x32 cm, Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori

Nel confronto tra i dipinti di quell'epoca è altrettanto evidente la propensione del De Tivoli alle nette e quasi violente opposizioni tra luci e ombre, l'adozione di una tavolozza più sobria e dei punti di vista ribassati, quasi a pelo d'erba, caratteristica delle fotografie dei sottoboschi presentate all'esposizione del 1855.

Se, come sostenuto da Francesca Dini, è vero che la maturazione della pittura del De Tivoli fu evidentemente mediata dalla lezione dei *barbizonniers*,¹³¹ è altrettanto corretto affermare che una mediazione analoga avvenne ad opera delle fotografie di Roger Fenton, André Giroux e Henri Le Secq, nel *ton gris* che in quel periodo cominciò ad appiattire la gamma dei colori della sua paletta, quasi derivante dall'utilizzo di una lente:

«La sobrietà della sua tavolozza era quasi sempre maggiore di quello che avrebbe dovuto essere [...], ciò lo faceva incorrere nel difetto di essere un po' cupo nelle intonazioni. Fece pure un *Fitto di bosco*, nel quale affermò gli stessi principi d'arte che salvano coloro che li professano dell'accusa di cattivi artisti. Con quei principi per base, si è sicuri di non far opera d'arte indegna, anche se l'artista non possiede forti qualità [...] Non si può dire che il Tivoli mancasse di giustezza nel colorito, ma vedeva il colore in un tono sempre più basso, cioè più grigio [...]; in certi casi si sarebbe detto che egli vedesse la natura attraverso una lente opaca».¹³²

Nel corso del suo soggiorno De Tivoli di certo si confrontò a più riprese con la fotografia dilagante nella Parigi dell'epoca. La diffusione delle fotografie di Le Secq nei gruppi artistici, in particolare pittorici, ad esempio, fu costante tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo. Il numero di amatori che vide le sue immagini fu sempre più ampio, molto più di quello dei suoi colleghi della *Société Héliographique*, di cui fece parte.¹³³ Chiunque, alla metà del secolo, sfogliando gli album dei migliori editori parigini avrebbe potuto osservare le sue prove fotografiche.

¹³¹ F. Dini, *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, Castiglioncello, (Castello Pasquini, 16 luglio-1 novembre 2005), Skira, Milano 2005, p. 70.

¹³² A. Cecioni, *op. cit.* 1905, pp. 300-301.

¹³³ E. Parry, J. Sartre, *Henri Le Secq, photographe de 1850 à 1860*, Musée des Arts Décoratifs/Flammarion, Parigi 1986, p. 24.



Serafino De Tivoli, *Barche sulla riva*, olio su tavola, 16x24 cm, già mercato antiquario



Henri Le Secq, *Deux bateaux de pêche au sec dans le port de Dieppe*, tra 1851 e 1860, calotipo, 240x340 mm, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, RESERVE EI-1-BOITE FOL B, n° 12

Nel luglio 1854, Le Secq realizzò una serie di vedute per i mercanti Goupil, Vibert, Martinet e Lerebours,¹³⁴ tra cui studi di alberi, terreni diversi e paesaggi notevoli per il formato abbastanza grande, variabile da 20x40 a 52x38 centimetri; l'inaspettata grandezza e l'elevata qualità e bellezza ne incentivarono poi la circolazione.

La formazione di fotografi come Le Secq o come Le Gray, pittori prima che fotografi, portò costoro ad aprirsi agli ambienti artistici, consci di quanto utili fossero le loro immagini per le esigenze dei paesaggisti come De Tivoli, non in ultimo per le economie di coloro che guadagnarono esercitando la loro arte.

Al pari di quella di Serafino De Tivoli, l'esperienza di Saverio Altamura all'Esposizione universale resta ancora misteriosa,¹³⁵ anche se è stato riconosciuto quanto questa tappa sia stata fondamentale nella sua fase formativa. La relazione tra Altamura e i modelli francesi è intuibile già dalle sue stesse parole:

«Il primo degli artisti del mio tempo che andò fuori a studiare, fu Consalvo Carelli, e ricordo anche ora, dopo quasi cinquant'anni, la profonda impressione che fecero a me e Morelli alcuni ricordi di artisti francesi che portò al suo ritorno. [...] Dopo aver impestata l'Europa, e l'Italia più di tutti, con l'imitazione di seconda mano della falsa scuola di David e compagnia, si riabilitarono offrendoci l'eletta schiera de' loro innovatori in Rousseau, in Dupré, Français, Diaz, Troyon e tanti altri, per arrivare a Corot, il grande iniziatore del plein air, e de' cieli infiniti».¹³⁶

Altamura conobbe i più importanti esponenti del realismo pittorico francese, su tutti Jules Breton e Gustave Courbet, di cui visitò senza dubbio il *Pavillon du Réalisme*, spazio espositivo con quaranta sue opere, evento indipendente e parallelo all'Esposizione universale a cui Courbet decise di non partecipare. È certo che gli italiani visitarono anche questa manifestazione, dove per la prima volta fu presentato il Manifesto del Realismo courbettiano, anche se all'epoca le sue teorie erano in parte già note negli ambienti artistici italiani, e in particolare in quello toscano, attraverso i giornali e gli

¹³⁴ «La Lumière», 8 luglio 1854, p. 107.

¹³⁵ C. Farese Sperken, L. Martorelli, F. Picca, *La Patria, l'Arte, la Donna: Francesco Saverio Altamura e la pittura dell'Ottocento in Italia*, Foggia (Palazzo Dogana e Museo Civico, 10 novembre 2012-12 gennaio 2013), Claudio Grenzi Editore, Foggia 2012: «Sotto silenzio passa uno dei momenti fondamentali della sua fase formativa e che ne fa uno dei punti di riferimento di quella pittura di macchia che trovò facilmente spazio e cultori nella Toscana degli anni Cinquanta: la visita all'Esposizione universale di Parigi del 1855».

¹³⁶ S. Altamura, *Vita e Arte*, Tocco, Napoli 1896, p. 99.

organi di stampa.¹³⁷ A Firenze infatti già si conoscevano le teorie di Pierre-Joseph Proudhon, come confermato ancora da Signorini, che collocò attorno al 1855 le letture dei suoi scritti, fondamento etico e deontologico della nascente pittura macchiaiola. Prima del 1855, l'esperienza e il confronto con le opere e il pensiero di Courbet avvennero non per emulazione né per contatti diretti, ma proprio attraverso la condivisione dell'ideologia riassunta nelle letture di Proudhon. «La ricostruzione degli avvenimenti e delle circostanze, il vaglio minuto dei documenti scritti a oggi pervenutici, hanno sempre indotto a tralasciare l'ipotesi di contatti tra l'ambiente in cui si formarono i Macchiaioli e il realismo, che storicamente si manifestò in Francia nel 1848, avendo come suo massimo rappresentante Gustave Courbet».¹³⁸

In questo contesto è allora necessario considerare anche il rapporto che legò Courbet alla fotografia. Per tutta la sua carriera il pittore francese non disdegnò il lavoro in comune con fotografi come Le Gray o Julien Valou de Villeneuve, conscio dell'efficacia che le loro prove offrivano nel cogliere, conservare e interpretare gli istanti del reale. Egli comprese che la fotografia, nella sua rappresentazione meccanica, mostrava molto più della realtà stessa, offrendo molteplici punti di vista e selezionando o componendo una scena a seconda della tecnica e della sensibilità artistica di cui furono dotate le prove dei due fotografi, molte delle quali sono state ritrovate negli album conservati nel suo atelier a Ornans.¹³⁹

Al suo ritorno a Firenze la pittura di Altamura si orientò verso una più attenta espressività «nel trattamento della figura umana e una maggiore vitalità dell'impianto compositivo».¹⁴⁰ Una parte della storiografia artistica ha ritenuto che la lezione francese riportata in patria da Altamura dopo la visita all'esposizione fosse sostanzialmente superficiale, unica traccia fu «qualche spunto dalla maniera del primo Corot in rari

¹³⁷ Un importante veicolo di diffusione della pittura e delle idee di Courbet fu la rivista fiorentina *Il Gazzettino delle arti e del disegno*, nata nel 1867 grazie alla collaborazione tra Diego Martelli, Telemaco Signorini, Maurizio Angioli e Michele Tedesco. Questo periodico promosse sempre i nuovi ideali delle più giovani e innovative scuole artistiche europee e italiane che si opposero ai desueti e ripetitivi dettami delle accademie, in particolare sostenne la missione del gruppo macchiaiolo, che tanto fece riferimento a Courbet e Pierre-Joseph Proudhon.

¹³⁸ F. Dini, *op. cit.* 2005, p. 14.

¹³⁹ D. De Font-Réaulx, *Vagues, autour des paysages de mer de Gustave Courbet*, Somogy éditions d'art, Parigi 2004, p. 30.

¹⁴⁰ C. Farese-Sperken, *op. cit.* 2012.

passaggi».¹⁴¹ Secondo la Lorenzetti, nella definizione del suo linguaggio fu più decisiva la vicinanza con Morelli, dato che i realisti italiani privilegiarono le qualità ottiche e l'eleganza dei modi rispetto agli alti contenuti etici e morali di cui fu intriso il corrispondente filone francese.

Ritengo invece che le contaminazioni francesi nella dialettica di De Tivoli e Altamura siano semmai da ricercarsi più nella Scuola di Barbizon per il primo e nell'esempio realista per il secondo. L'influenza delle opere di Breton, ad esempio, si concretò nella scelta compositiva di Altamura per *I Funerali di Buondelmonte*, «quadro che lasciava gli asfalti all'Accademia e gli oltremare ai professori, menando rumore per la calma tonalità grigio ferro». Il *ton gris* ritorna stavolta nelle tele del pittore meridionale come quel tratto peculiare «che faceva consistere in una specie di riflesso argentino la luce di tutti gli oggetti».¹⁴²

Altamura propose un valido rinnovamento del dipinto di storia, affidando alla composizione e ai rapporti cromatici e chiaroscurali un potere emozionale decisivo, preso in prestito dalle opere realiste francesi. Il punto di vista ribassato utile a dare un'impressione d'immersione nella vicenda e la prospettiva ampliata per includere tutta la narrazione della scena, unitamente al *ton gris* suggerito da Martelli, tutti questi sono fattori che suggeriscono una natura quasi fotografica dell'opera, evidenziando la vicinanza dell'artista italiano alle soluzioni adottate da Breton e Courbet, specie nell'innovativo e inusuale “campo lungo”, che spazia fino all'orizzonte ad abbracciare le colline e la vastità del cielo.¹⁴³

¹⁴¹ C. Lorenzetti, *Francesco Saverio Altamura*, in «Japigia», VIII, 1937, p. 199.

¹⁴² D. Martelli, in Boschetto, *op. cit.* 1952, p. 207.

¹⁴³ Sul movimento macchiaiolo in generale e sulle sue assonanze con i modelli francesi, in particolare con la Scuola di Barbizon e con la corrente realista, si faccia riferimento anche a L. Vitali, *Lettere dei Macchiaioli*, Einaudi, Torino 1953; P. Dini, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Il Torchio, Firenze 1975; D. Durbé, *I Macchiaioli*, De Luca, Roma 1978; R. Monti, *I Macchiaioli*, Giunti, Firenze 1987; F. Dini, *I Macchiaioli. Corrispondenze inedite*, in «Nuova Antologia, rivista di lettere, scienze e arti», ottobre-dicembre 1999, pp. 183-1999; A. Marabottini, V. Quercioli (a cura di), *I Macchiaioli. Origine e affermazione della macchia. 1856-1870*, Roma (Museo del Corso, 16 maggio-24 settembre 2000), De Luca, Roma 2000; F. Mazzocca, C. Sisi (a cura di), *I Macchiaioli prima dell'impressionismo*, Marsilio, Venezia 2003; L. Giudici, *Lettere dei Macchiaioli*, Abscondita, Milano 2008; F. Dini, Stefania Frezzotti, S. Bietoletti (a cura di), *Da Corot ai Macchiaioli al simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, Castiglione (Castello Pasquini, 19 luglio-1 novembre 2009), Skira, Milano 2009; F. Mazzocca, C. Sisi (a cura di), *op. cit.* 2013.

L'influenza dei noti maestri d'oltralpe fu decisiva per il resto della sua produzione, dotata di «caratteri di verosimiglianza scenica e sentimentale di ascendenza genericamente francese, da Joseph-Noël Robert-Fleury a Paul Delaroche, il tenore fantastico e sognante consono all'opera di Auguste Gendron, nota e amata a Firenze proprio per le sue doti di moderna interpretazione di soggetti di fantasia letteraria».¹⁴⁴

L'artista italiano presentò la redazione definitiva del suo *Buondelmonte* alla Prima Esposizione Nazionale, allestita a Firenze nel 1861. Anche Pietro Selvatico Estense riconobbe come l'opera in sé manifestasse una certa compiutezza narrativa e una potenza nel sentimento attraverso un linguaggio sintetico ma intensamente evocativo e solenne grazie ai contrasti tra la luce limpida e ombre profonde, «risentendo della *jeune école française*».¹⁴⁵ Questa giovane scuola francese però non può essere rintracciata, come sostenuto finora, in Paul Delaroche. Questi, pur essendo una mente all'avanguardia e tra i primi propugnatori dell'utilizzo della fotografia come aiuto per i pittori, morì nel 1856 e appartenne a una tradizione accademica ormai sulla via del tramonto all'epoca di Altamura. Credo, invece, che la suddetta scuola debba riconoscersi nella scuola francese realista, che vide come punti di riferimento per gli italiani prima Courbet e poi Breton, Millet, Fantin-Latour e anche Corot.¹⁴⁶

Tornato a Firenze, Altamura riferì appassionati resoconti su «quei nuovi sistemi di vedere il vero» e quei «diversi criteri nel vestire l'idea»,¹⁴⁷ conseguenze di una maniera di trasposizione del vero pittorica e innovativa, impostata sui valori assunti dalla luce nel tradurre la naturalità della visione e sull'apparente rapidità della stesura,

¹⁴⁴ S. Bietoletti, *Gli anni fiorentini di Saverio Altamura*, in C. Farese Sperken, L. Martorelli, *La Patria, l'Arte, la Donna. Francesco Saverio Altamura e la pittura dell'Ottocento in Italia*, Foggia (Palazzo della Dogana, 10 novembre 2012-13 gennaio 2013), Grenzi editore, Foggia 2012, p. 87.

¹⁴⁵ P. Selvatico, *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra rintracciate nell'Esposizione nazionale seguita in Firenze nel 1861*, Padova 1862, pp. 39-41.

¹⁴⁶ I. Valente, *Francesco Saverio Altamura*, voce biografica e scheda, in L. Martorelli, *L'Ottocento napoletano. Dalla veduta alla trasfigurazione del Vero*, Viareggio (Istituto Matteucci, 15 febbraio-23 febbraio 2003), Correggio 2003.

¹⁴⁷ Lettera di S. Altamura a Jacopo Cavallucci, in «Le Arti del Disegno», II, n. 29, 1855, p. 114.



Jules Breton, *Plantation d'un calvaire*, 1858, olio su tela, 135x250 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts

Francesco Saverio Altamura, *I Funerali di Buondelmonte*, 1860, olio su tela, 106x214 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-1850, olio su tela, 315x668 cm, Parigi, Musée d'Orsay

in grado di cogliere immediatamente le complessità delle percezioni, a cui senza dubbio contribuì anche la fotografia.

Le entusiastiche osservazioni di De Tivoli e Altamura sull'arte contemporanea e la fotografia francese contribuirono decisamente all'elaborazione del linguaggio della macchia toscana, che, «nacque nel 1855 [...] coadiuvata dalla fotografia, invenzione che non disonora il nostro secolo e non ha colpa nessuna se qualcuno decade in arte abusandone».¹⁴⁸ Questo movimento mosse dal realismo e dal paesaggismo francese contemporaneo verso una dipendenza tecnica dalla fotografia contemporanea, specialmente nella definizione delle forme data dalla contrapposizione chiaroscurale fra luce e ombre, accresciuta allora a causa della diversa sensibilità dei reagenti chimici dell'epoca ai diversi colori dello spettro solare.

Le idee e l'apertura alla novità fotografica furono il principale contenuto del “bagaglio francese” appena riportato in patria e mostrato a tutto l'ambiente toscano. Lo stesso Signorini, anche se molto più tardi, si sarebbe confrontato in maniera diretta col *medium* fotografico.¹⁴⁹

Lo stesso avvenne nel contesto napoletano. Per Domenico Morelli e Filippo Palizzi la Francia segnò un momento importante nella maturazione del loro linguaggio pittorico, d'esempio per i loro numerosi allievi. Per Domenico Morelli sembra essere molto più decisiva la visita alla sezione pittorica dell'esposizione del 1855 che quella fotografica. Di certo i momenti più importanti del suo viaggio a Parigi furono l'avvenuta conoscenza di Jean-Léon Gérôme, con cui strinse un legame personale fatto di scambi epistolari e fotografici, i primi contatti col mercante Adolphe Goupil, e soprattutto l'osservazione del *Tépidarium* di Théodore Chassériau¹⁵⁰ e del *Romains de la décadence*

¹⁴⁸ T. Signorini, *Cose d'arte*, in «Il Rinnovamento», 12-13 giugno 1874.

¹⁴⁹ Si veda M. Maffioli, *op. cit.* 2008.

¹⁵⁰ Sull'importanza dell'opera di Chassériau per la redazione del *Bagno pompeiano* di Morelli si sono espresse già Luisa Martorelli, in *Domenico Morelli e il suo tempo, 1823-1901: dal romanticismo al simbolismo*, Napoli (Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Electa, Napoli 2005, ed Eugenia Querci, *Nostalgia dell'antico. Alma-Tadema e l'arte neopompeiana in Italia*, in E. Querci, S. De Caro (a cura di), *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, Napoli (Museo Archeologico Nazionale, 19 ottobre 2007-31 marzo 2008), Electa, Milano 2007, pp. 20-39, p. 23. Erroneamente, però, la Querci afferma che Morelli visionò il *Tépidarium* di Chassériau al Salon del 1855, manifestazione che, invece, quell'anno non ebbe luogo perché fu incorporata nell'Esposizione universale, dove effettivamente fu esposta l'opera. Al contrario, prima del 1855, la tela fu presentata al Salon del 1853.

di Thomas Couture, opere determinanti prima per la sua produzione e poi, come vedremo, per tutto la corrente pittorica italiana d'ispirazione storica e neopompeiana.

L'analisi dell'accoglienza della fotografia nel 1855 da parte dei napoletani risulta più complessa anche perché, come visto, indipendentemente dall'Esposizione universale, costoro poterono relazionarsi al *medium* attraverso i contatti prolungati con gli esponenti dell'ambiente artistico parigino che già furono inclini al suo utilizzo. In questo ambito sono fondamentali gli studi della Picone Petrusa, specialmente nell'analisi del rapporto tra Filippo Palizzi e la fotografia. Questi, ad esempio, ritornò in Francia a più riprese perché stimolato dalla presenza del fratello Giuseppe, grazie al quale si legò agli ambienti di Barbizon, a Troyon, a Diaz e a Daubigny,¹⁵¹ e poté relazionarsi alla fotografia, in particolare alla tecnica del già citato *cliché-verre*, «disegno sopra il cristallo *héliotypique*».¹⁵² Lasciata Parigi, Filippo proseguì il suo viaggio prima in Olanda, poi in Belgio e infine a Firenze, dove poté confrontarsi proprio con i Macchiaioli sulla duplice lezione fotografica e pittorica dei *barbizonniers* con cui aveva lavorato.

Non a caso, immediatamente dopo il suo soggiorno, le opere del Palizzi del 1856 rivelano una maggiore maturità e attenzione nella resa luministica delle sue scene. Opere come *L'amazzone* o *Prete nel viottolo di campagna*, nella loro composizione a macchia, risentirono delle ricerche sull'appiattimento delle forme se investite da una luce forte e diretta, esattamente alla maniera della fotografia.¹⁵³ Allo stesso modo, Marinetta Picone Petrusa sostiene che, dal 1856, variò anche il suo atteggiamento nei confronti della figura animale, non più utilizzata solo al fianco degli uomini, ma indagata nel dettaglio delle sue caratteristiche fisiche,¹⁵⁴ in sintonia con le ricerche fotografiche sui tipi di razza bovina

¹⁵¹ M. Picone Petrusa, *op. cit.* 2002; si veda anche AA. VV., *I Palizzi e il vero. La metamorfosi nella pittura dell'800*, Comitato Premio Vasto d'Arte Contemporanea, Vasto 2008.

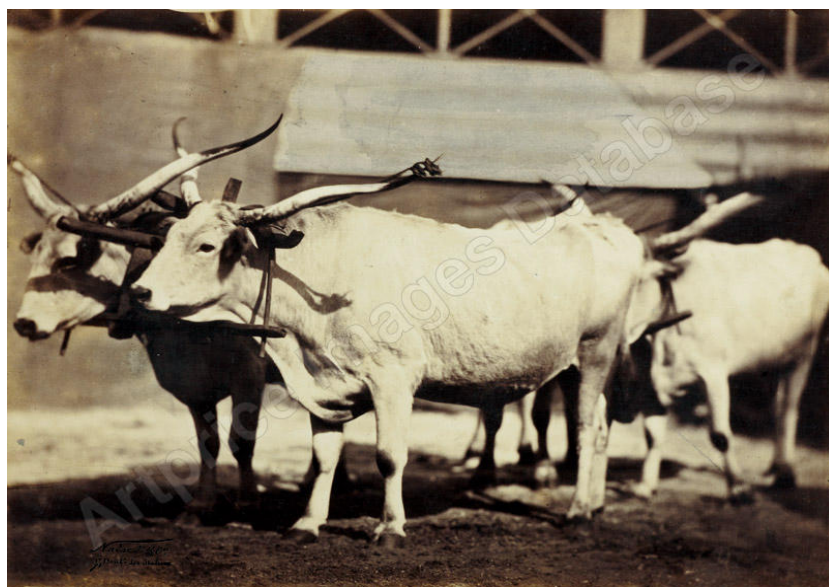
¹⁵² Lettera di Filippo Palizzi al fratello Giuseppe, 4 febbraio 1856, in F. Palizzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Luigi Murolo, Lions international club, Vasto 1987, pp. 31-33.

¹⁵³ M. Picone Petrusa, *op. cit.* 1992.

¹⁵⁴ M. Picone Petrusa, *Filippo Palizzi* in Dizionario Biografico Treccani.



Adrien Tournachon, *Angus et son propriétaire*, 1855, carta salata, 205x278 mm, già mercato antiquario



Adrien Tournachon, *Vaches*, 1855, albumina, 208x285 mm, già mercato antiquario



Filippo Palizzi, *Studio di mucca*, olio su tavola, 16x25 cm, già mercato antiquario

presentate all'esposizione del 1855 dai fratelli Nadar¹⁵⁵, che, come già visto, a loro volta sarebbero poi stati legati da un rapporto intimo agli stessi fratelli Palizzi.

Non in ultimo, Marina Miraglia, oltre ai ripetuti viaggi a Parigi e alla passione per l'arte giapponese, riconobbe nell'influenza del Palizzi uno dei fattori determinanti per l'adozione della fotografia da parte di Francesco Paolo Michetti, il cui utilizzo amatoriale è ormai ampiamente dimostrato.¹⁵⁶

Oltre all'influenza che esse poterono esercitare nelle opere postume, da un punto di vista tecnico, le novità fotografiche provenienti da Parigi nel 1855 furono percepite dagli italiani prima di tutto come un progresso enorme nella norma della percezione visiva, offrendo un soccorso atto a colmare la lacuna che l'occhio umano creava naturalmente nell'osservazione del reale e uno valido supporto alle più complesse problematiche di ottica su cui già stavano interrogandosi gli artisti italiani dell'epoca.

«Aristotele. Problemi, III, 10. “Per quale ragione agli ubriachi qualche volta par di vedere molte cose, mentre ne vedono una sola? O, come già si è detto, perché muovendosi la vista succede che in nessun tempo la stessa visione posi nello stesso punto. E ciò che nello stesso tempo si vede altrimenti pare che occorra più tardivo; infatti per tatto della visione si vede ciò che si vede, ma è impossibile che lo stesso sia attingibile a più. Ed essendo insensibile il tempo intermedio in cui la visione si afferra ed il visibile cambia, uno pare che sia il tempo in cui si attinge e cambia; così che mentre nello stesso tempo più visioni attingono la stessa cosa, più sembrano essere le cose che si vedono, perché è impossibile che queste siano attinte nello stesso modo”. Carissimo Dottore, come si legge in questo brano, Aristotele si riferisce ad una questione trattata. Ora, io bisogno di sapere quanto egli ha scritto sul fenomeno della vista, e, principalmente, sul fenomeno della visione contemporanea dei due occhi, che è la visione ordinaria e normale che si voglia dire. Io vi prego di leggere dove io non so leggere, di quanto ha scritto questo filosofo, perché ho bisogno urgente di saperlo».¹⁵⁷

Dal 1855 la fotografia non fornì esclusivamente dei modelli iconografici alla pittura italiana, ma anche una base scientifica, concettuale e teorica che favorì la

¹⁵⁵ Vedi nota 95.

¹⁵⁶ M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti e la crisi naturalistica della pittura*, in *op. cit.* 2012, pp. 117-130. Si veda anche AA. VV., *Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione*, Roma (Palazzo Venezia, 6 marzo-1 maggio 1999), Francavilla al Mare (Museo Michetti, 25 maggio-30 agosto 1999), Electa, Napoli 1999.

¹⁵⁷ Lettera inedita di Domenico Morelli al dott. Antonio Cardarelli, s.d., *Carteggio Morelli*, Napoli, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, CM II-6.

soluzione ai problemi più urgenti nella percezione della natura. Non a caso, dagli anni Settanta, gli artisti cominciarono a munirsi di apparecchi amatoriali per un rapporto più facile e schietto con l'obiettivo fotografico.

Il bilancio finale di Maxime Du Camp esprime perfettamente quanto l'Esposizione universale del 1855 fosse stata epocale specialmente per l'impatto e il successo registrato dai prodotti dell'industria, di cui la fotografia fu il perno centrale, arrivando perfino a oscurare il valore della sezione delle belle arti:

«[Il pubblico] domanda ciò che lo si interessi, che gli si faccia vedere delle opere nuove [...]. Egli sa per esperienza che non gli si offrirà che delle variazioni su un tema conosciuto; sa che, da venti cinque anni, gli artisti, affetti da sterilità, ripetono senza interruzione gli stessi soggetti, dipinti nello stesso modo e disegnati nella stessa maniera, [...] allora si allontana e va negli Annessi per guardare con gioia il funzionamento delle tosaerba e delle macchine da cucire. Pertanto, ciò che ne consegue: il pubblico lascia una necropoli formata da fantasmi e si mischia alla vita ardente che rumoreggia al Palais de l'Industrie. [...] Quest'esposizione universale, per l'impietosa lezione che dà agli artisti, deve loro provare che la religione del loro culto è ormai morta. Bisogna riunire tutti i nostri sforzi, concentrare tutto il nostro vigore, richiamare tutta la nostra energia, tutto il nostro amore per il bello, per il vero, per creare l'arte moderna, l'arte vivente, l'arte significativa. Gli elementi sono intorno a noi, si tratta solo di vederli, di capirli, di riunirli, e allora la nostra generazione avrà la gloria di promulgare la nuova Genesi artistica».¹⁵⁸

¹⁵⁸ M. Du Camp, *op. cit.* 1855, pp. 404-405.

1.2 L'influenza francese sulla pittura orientalista italiana

Grazie alla loro posizione geografica e ai loro tesori archeologici, l'Italia e la Grecia furono tappe obbligate per gli artisti e gli intellettuali europei diretti in Oriente alla ricerca di atmosfere esotiche e tracce di resti di civiltà antiche. Nel corso dell'Ottocento, grazie ai rinnovati interessi culturali, ai rapporti diplomatici sempre più frequenti con i paesi del Medio Oriente e a una fiorente letteratura, l'attenzione occidentale, più che nei secoli passati, si spostò sempre più verso est, assumendo i connotati di un fenomeno di massa a cui presero parte anche gli artisti. Dai primi anni del secolo, nel quadro di quello che potrebbe essere definito come una possibile evoluzione del Grand Tour,¹⁵⁹ il viaggiatore non si accontentò di percorrere uno spazio geografico, ma volle percepire il senso delle origini di quelle civiltà lontane, risalirvi attraverso il percorso del tempo. Il viaggio in Oriente, per chi poté affrontarlo di persona o per chi lo visse solo spiritualmente attraverso le opere d'arte e la letteratura, divenne a tutti gli effetti un pellegrinaggio alle fonti della civiltà.

Dagli anni Quaranta del XIX secolo, la fotografia cominciò ad affiancare la pittura e la letteratura come testimonianza diretta riportata in Europa dai viaggiatori orientalisti. Questa pratica fu adottata tanto dagli amatori, quanto dai pittori, archeologi, uomini di lettere e semplici curiosi. Il fotografo dell'epoca fu chiamato a documentare la propria esperienza sia per avere un *souvenir* di quei luoghi, sia per pubblicare, poi, un album illustrato, molti dei quali furono commercializzati nei punti vendita sia in Oriente sia in Europa. Dagli anni Sessanta, infatti, i fotografi occidentali di professione, seguiti presto da quelli orientali, s'installarono progressivamente, e in maniera permanente, nelle più grandi città mediorientali, creando molte fiorenti attività commerciali *in situ*. Qui riuscivano a vendere i loro *clichés* direttamente nei luoghi frequentati dai viaggiatori occidentali, facendo sì che queste immagini, al ritorno in patria, confluissero in circuiti di mercato molto più ampi, diffondendosi in collezioni private e negli atelier degli artisti orientalisti.

¹⁵⁹ P. Fussell, *The Eighteenth Century and the Grand Tour*, in *The Norton Book of Travel*, Norton, New York 1987; G. Trease, *The Grand Tour*, Yale University Press, New Haven 1991.

La fotografia di scavi e resti archeologici, i «panorami d'Egitto e del Cairo», seguita dai ritratti d'individui e «riproduzioni di tipi nazionali»,¹⁶⁰ furono, e sono ancora oggi, tra le prove più presenti sul mercato, specialmente nelle vendite pubbliche.¹⁶¹ Parliamo della fotografia dei pionieri, a carattere esplicitamente documentario, interessata esclusivamente ai monumenti, alle rovine e agli edifici antichi. Da un certo punto di vista, le fotografie commerciali vendute all'unità o in raccolte, dal 1855 circa, costituirono senza dubbio il principale mercato fotografico.¹⁶² Quelle francesi conobbero una grande diffusione nell'Europa della metà del secolo, in particolare dal 1869, anno d'inaugurazione del canale di Suez, quando si passò da un commercio di fotografie d'Oriente per "turisti" a uno per una clientela più ampia, filiera incentivata dallo sviluppo dei processi di produzione industriale.¹⁶³ Ritratti, panorami in stereoscopia, costosi e raffinati album di *cartes de visite* precostituiti o composti per l'occasione a proprio piacimento, tutti i formati attirarono gli artisti occidentali.

L'artista orientalista della metà dell'Ottocento, in particolare, operò in un'atmosfera generata dall'unione tra lo sguardo del pittore, spesso idealizzato, dalla visione delle fotografie e dalla letteratura orientalista dell'epoca, un *mélange* di miti e realtà fatto di mendicanti, almee, sultani, giannizzeri, eunuchi e odalische, un *bric-à-brac* inverosimile di tappeti sontuosi, armi, vasi e paccottiglia da accumulare in atelier e da inserire poi nelle proprie composizioni pittoriche.

La Francia conservò il suo ruolo trainante nell'ambito dell'accoglienza e dell'evoluzione del gusto orientalista in Europa quasi fino alla fine del secolo, condizionando in maniera trasversale tutti gli ambiti culturali, dalle arti figurative alla letteratura e alla musica. Del resto, il concetto stesso di "orientalismo" europeo incluse in sé una totalità di fattori, non in ultimo i fenomeni sociologici e scientifici, che lo stesso

¹⁶⁰ T. Gautier, *Voyage en Égypte*, 1869, ed. La Boîte à documents, Parigi 1991, p. 65.

¹⁶¹ In ambito italiano è interessante il caso di Vincenzo Marinelli e della sua raccolta fotografica personale, cfr. I. Valente, *Vincenzo Marinelli e gli artisti lucani dell'Ottocento*, Potenza (Pinacoteca Provinciale, 28 marzo-2 giugno 2015), Calice Editori, Rioneri in Vulture 2015.

¹⁶² S. Aubenas, J. Lacarrière, *Voyages en Orient*, Hazan, Parigi 1999, p. 25.

¹⁶³ T. Cazentre, *Photographes du Caire dans le dernier tiers du XIXe siècle: les ateliers commerciaux*, in M. Volait, *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*, Picard, Parigi 2013, p. 227; si veda anche I. Zannier, *Le Grand Tour. In the Photographs of Travelers of 19th Century*, Canal & Stamperia, Venezia-Parigi 1997; I. Zannier, *L'Egitto del Gran Tour nella fotografia degli Zangaki*, Federico Motta, Milano 2001.

Said definisce come «un insieme di forze che introdussero l'Oriente nella cultura [...], nella consapevolezza [...] e negli imperi coloniali occidentali».¹⁶⁴ Bisogna considerare come anche le vicende politiche e coloniali nell'est del Mediterraneo, ad opera prevalentemente di Francia e Inghilterra dall'inizio dell'Ottocento, contribuirono a spostare l'attenzione verso quei territori che, ancora non contaminati dalla civiltà moderna, affascinarono l'immaginario europeo perché dotati di un'aura ancora “pura” e di uno spirito ancora nobile.

In questo contesto furono accolti gli scritti di Vivant Denon, *Voyage dans l'Haute et la Basse Égypte*, pubblicato nel 1802 a Parigi, e di François Jomard, *Description de l'Égypte*, edito in 24 volumi tra il 1809 e il 1813. Dal 1830, anno dell'invasione francese dell'Algeria e data d'inizio del secondo impero coloniale, le vicende politiche furono accompagnate da imprese archeologiche a opera del governo. Le cronache di queste operazioni, come quella del 1850 di Paul-Émile Botta, che sulle pagine di *Monuments de Ninive, découverts et décrits par Botta, mesurés et dessinés par Flandrin*, raccontarono del ritrovamento dei leoni alati del palazzo di Sargon II nel 1843-46. In parallelo a questo testo, quasi a volerne fornire le fotografie in appendice, Henri Le Secq pubblicò, tre anni dopo, le prove degli scavi operati a Ninive e Palmira.

I testi francesi orientalisti della prima metà del secolo furono di natura differente. Cronache, diari di viaggio, resoconti politici e romanzi, tutti ispirarono artisti e decoratori stuzzicati da questi nuovi ritrovamenti archeologici. Lo scambio e il dialogo tra letteratura orientalista e arti figurative furono costanti. I romanzieri, in particolare, con le loro opere di gusto esotico contribuirono alla nascita di una vera e propria moda orientalista europea nella prima metà del secolo: dall'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) di Chateaubriand, passando per *Une nuit de Cléopâtre* (1838) di Théophile Gautier e *Voyage en Orient* (1851) di Gérard de Nerval, fino a *Salambô* di Flaubert, che «nell'intento di trasferire nel mito, disumanizzandolo, l'oscuro lamento del cuore e dei sensi oppressi dal grigiore delle quotidiana fatica», fu accolto da tutti quegli artisti intellettualmente ed esteticamente disposti verso scenari e miti lontani, non più interessati

¹⁶⁴ E. W. Said, *L'Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 201.

alla comprensione delle proprie scene da parte del pubblico contemporaneo, ma alla ricerca di «ineffabili sintonie ricercate [...] nel molle fascino dell'Oriente».¹⁶⁵

La Francia affermò il suo primato già negli anni Venti del secolo, attraverso un *engouement* verso luoghi, storie e personaggi orientali che confluì artisticamente nelle produzioni di matrice romantica di successo dei vari Ingres, Horace Vernet e Delacroix. Essa si pose come il principale *medium* per la genesi e la diffusione dei repertori figurativi, iconografie e modelli delle civiltà orientali nel corso di tutto l'Ottocento.

Fu in questo ricco contesto visivo e letterario che operò il più importante orientalista italiano, Alberto Pasini. I suoi viaggi e i documenti a lui relativi invitano a un aggiornamento delle fonti fotografiche d'oltralpe che ispirarono o contribuirono alla nascita di alcune delle sue opere. Nel caso specifico del pittore parmense la bibliografia è alquanto esigua: ai due capisaldi, la monografia del 1991¹⁶⁶ a opera dell'erede dell'artista, Vittoria Botteri Cardoso, e quella di Giovanni Godi e Corrado Mingardi del 1996,¹⁶⁷ si è affiancato di recente il catalogo della mostra *L'Oriente di Alberto Pasini*, a cura di Giuseppe Luigi Marini, il quale, pur non proponendo nuovi spunti di riflessione, ha provato a rinfrescare un'attenzione da troppo tempo sopita nei confronti dell'artista.

Non dissimile si presenta lo stato attuale dei testi generalisti sulla pittura orientalista italiana dell'Ottocento. Tra i più importanti troviamo il catalogo della mostra *Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo, 1830-1940*, a cura di Rossana Bossaglia (1998), seguito dal catalogo di Emanuela Angiuli su *Gli orientalisti. Incanti e scoperte nella pittura dell'800 italiano* (2011). Altri contributi interessanti sono quelli sulla scuola italiana orientalista di Caroline Juler del 1987¹⁶⁸ e il saggio di Maria Antonella Fusco, *Nineteenth Century Italian Artists on the Roads to the Orient*, del 1992.¹⁶⁹ Questa carenza bibliografica si spiega forse attraverso le considerazioni della Lapi Ballerini

¹⁶⁵ C. Sisi, *Fra Babilonia e Pompei. Teoria e immaginazione dell'antico*, in E. Querci, S. De Caro (a cura di), *op. cit.* 2007, p. 144.

¹⁶⁶ V. Botteri Cardoso, *Pasini*, Sagep, Genova 1991.

¹⁶⁷ G. Godi, C. Mingardi, *Alberto Pasini, da Parma a Costantinopoli via Parigi*, Fondazione Cassa di risparmio di Parma, Parma 1996.

¹⁶⁸ C. Juler, *Les orientalistes de l'école italienne*, ACR édition, Parigi 1987.

¹⁶⁹ In R. Olson, *Ottocento: Romanticism and Revolution in 19th Century Italian Painting*, Baltimora (the Walters Art Gallery, 4 novembre 1992-3 gennaio 1993), Worcester (Worcester Art Museum, 15 gennaio-28 febbraio 1993), Pittsburgh (the Frick Art Museum, 13 marzo-25 aprile 1993), American Federation of Arts, New York 1992, pp. 75-80.

sull'orientalismo italiano, di cui «difficilmente si può parlare, stante l'eterogeneità e la disuniformità di tale produzione tematica, che non arriva mai a definirsi, come invece in Francia, con un preciso orientamento espressivo, convalidato e storicamente riconosciuto dalla critica ad esso contemporanea».¹⁷⁰

Il genere orientalista italiano della metà dell'Ottocento fu considerato come una semplice espressione tardo romantica particolarmente appetibile per un pubblico medio borghese. Il fascino esercitato dalle atmosfere esotiche che difficilmente avrebbe potuto visitare, lo rese tra le tematiche più «commercializzabili»¹⁷¹ dell'epoca. I pittori italiani che si dedicarono a questo genere non costituirono mai un gruppo definito, ma furono inquadrati come una categoria rispondente a uno specifico mercato artistico.

In questo ambito la Francia fu il principale *medium* per l'Italia nella diffusione di repertori figurativi, iconografie, modelli e fotografie. Il contesto orientalista italiano, se non è paragonabile a quello francese per numero e valore degli interpreti, fu comunque ricco di nomi del calibro di Cesare Biseo, Stefano Ussi, Ettore Cercone, Ippolito Caffi, e di una propria tradizione letteraria e musicale di ispirazione per le opere dei pittori d'invenzione, come le *Memorie mediterranee* di Edmondo De Amicis¹⁷² e le opere *Italiana in Algeri*, *Turco in Italia* e *Maometto II* di Gioacchino Rossini.

La mostra del 1997 sulla grafica italiana, a cura di Maria Antonella Fusco e Maria Antonietta Scarpati,¹⁷³ e quella di Maria Francesca Bonetti e Alberto Prandi del 2010 sui fotografi italiani in Iran tra il 1848 e il 1864¹⁷⁴ hanno provato ad approfondire il modo in cui venne percepito l'Oriente nella penisola e il contributo fotografico italiano fuori dai confini nazionali. La seconda, in particolare, concentrandosi sulla produzione dei

¹⁷⁰ I. Lapi Ballerini, *Alberto Pasini e l'età della critica*, in G. Godi, C. Mingardi, *op. cit.* 1996, p. 29. Si veda a questo proposito anche la tesi di laurea della Lapi Ballerini, *Pittori orientalisti italiani del secondo Ottocento*, sotto la direzione dei professori Carlo Del Bravo e Paola Barocchi presso l'Università di Firenze, 1977.

¹⁷¹ R. Bossaglia, *Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo, 1830-1940*, Torino (Palazzina di Caccia di Stupinigi, 13 settembre 1998-6 gennaio 1999), Marsilio, Venezia 1998, p. 4.

¹⁷² Di De Amicis si veda anche *Marocco*, Fratelli Treves editori, Milano 1879 e *Costantinopoli*, Fratelli Treves editori, Milano 1882.

¹⁷³ M. A. Fusco, M. A. Scarpati, *Uno sguardo ad Oriente: il mondo islamico nella grafica italiana dall'età neoclassica al primo Novecento*, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica-Caligrafia, 14 marzo-27 aprile 1997), Artemide, Roma 1997.

¹⁷⁴ M. F. Bonetti, A. Prandi (a cura di), *La Persia Quajar. Fotografi italiani in Iran 1848-1864*, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica, 11 febbraio-5 aprile 2010), Peliti associati, Roma 2010.

fotografi italiani in Persia nel periodo compreso tra il 1848 e il 1864, ha messo in luce una documentazione poco nota e costituisce uno dei più precoci esempi di documentazione fotografica orientalista a fini scientifici, specialmente per quanto concerne l'attività di Luigi Pesce e Luigi Montabone. Le loro fotografie si diffusero sui circuiti commerciali degli anni Sessanta dell'Ottocento al fianco delle celeberrime immagini di Maxime Du Camp, Félix Bonfils, Félix Teynard e James Robertson.

Il panorama orientalista italiano si arricchì anche di pittori che riportavano dall'Oriente una serie di fotografie delle terre visitate utili alle ricostruzioni di quelle ambientazioni nei loro atelier, talvolta dedicandosi loro stessi all'attività amatoriale. Tra i tanti si ricordano le esperienze di Roberto Guastalla, che nel corso dei suoi numerosi viaggi nel Levante realizzò un insieme di disegni e fotografie rivelatore del suo intento documentaristico;¹⁷⁵ di Francesco Netti, che, in compagnia di Camillo Miola e Cesare Dalbono, nel 1884 si imbarcò nella crociera organizzata dal principe di Sirignano verso la Turchia, dove rimasero per due mesi;¹⁷⁶ di Marco De Gregorio, che, trattando la tematica orientalista raramente, solo per rispondere alle richieste dei mercanti come Goupil e Pisani,¹⁷⁷ di ritorno dal viaggio in Egitto nei primi anni Settanta utilizzò il proprio *corpus* di fotografie e bozzetti per redigere, a Portici, il suo *Mercato arabo*; di Vincenzo Marinelli, recatosi per la prima volta in Egitto nel 1856-57 al servizio del khedivè Sa'id Pascià, al ritorno dai suoi soggiorni riportò in Italia una serie di vedute dipinti e bozzetti dei luoghi visitati e un repertorio di immagini fotografiche di monumenti, in molti casi stereoscopie, di tipi umani egiziani e africani realizzate anche da fotografi noti come Bernoud, Sommer, Rive, riunite in un album – oggi in collezione privata – al fine di proseguire il suo lavoro nell'atelier napoletano.¹⁷⁸

¹⁷⁵ R. Cobianchi, *Roberto Guastalla, pellegrino del sole*, Fondazione Cassa di risparmio di Parma, Parma 1996.

¹⁷⁶ C. Farese Sperken, *Francesco Netti*, Electa, Napoli 1996.

¹⁷⁷ M. Picone Petrusa, *op. cit.* 1997, p. 554.

¹⁷⁸ I. Valente, *op. cit.* 2015.

1.2.1 Alberto Pasini e la fotografia

Il linguaggio di Alberto Pasini, chiaramente condizionato dalle richieste del mercato, si inserisce in una tradizione pittorica etnografica e documentarista francese, al limite della vocazione scientifica, derivante direttamente dall'esempio di Vernet,¹⁷⁹ ma rielaborata secondo la cultura pittorica del suo tempo. Annoverare Pasini nella cerchia dei pittori francesi orientalisti e etnografici potrebbe sembrare azzardato, eppure, nonostante la sua nazionalità e la sua formazione giovanile italiana, egli maturò artisticamente a Parigi, dove giunse venticinquenne nel 1851, prima lavorando con Eugène Ciceri a Barbizon,¹⁸⁰ poi dal 1854 con Théodore Chassériau e Jean-Baptiste Isabey.

«Alcuni dei nostri pittori domiciliati a Parigi, pagarono troppo largo tributo all'ambiente e riuscirono pittori più francesi che italiani: tanto che la critica parigina ebbe l'aria di rivendicare alla scuola francese le opere di Giuseppe Palizzi, del Castiglione, del Pasini, del Faruffini».¹⁸¹

Come gran parte della sua generazione, Pasini capì che i nuovi interessi figurativi non erano più negli insegnamenti dispensati nelle accademie, nel suo caso quella di Parma, dove studiò sotto gli insegnamenti dei già citati Magnani e Boccaccio, ma nello studio della luce attraverso l'utilizzo dei metodi più moderni, per una sempre più oggettiva resa del reale. Le sue tele si impregnarono subito dei dettami della pittura contemporanea d'oltralpe, rendendolo un artista d'adozione francese a circa vent'anni dal suo arrivo a Parigi, alla stregua di Giuseppe Palizzi e Giuseppe De Nittis.

«È proprio di un francese dire che entrambi vivono in Francia e che fanno parte dell'*élite* intellettuale della nostra Parigi. "La patria è nei luoghi dove ci si sente amato!" dice un verso celebre; ma se Pasini e de Nittis sono amati qui, essi sono profondamente ammirati dai loro compatrioti, in modo che,

¹⁷⁹ H. Vernet, *Des rapports qui existent entre le coutume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes*, in «L'Illustration, journal universel», vol. X, n. 259, 12 febbraio 1848, pp. 570-572.

¹⁸⁰ Il nome di Pasini appare nei registri dell'albergo Ganne nell'agosto 1853.

¹⁸¹ F. Dall'Ongaro, *L'arte italiana a Parigi nell'Esposizione universale del 1867*, Tip. Di G. Polizzi, Firenze 1869, pp. 280-281.

sempre iscrivendoli nella scuola alla quale appartengono per diritto di nascita, si può dire che uno è un parigino di Napoli e l'altro un parigino di Parma».¹⁸²

Appare ancora più netto il giudizio di Paul Lefort sulle pagine della *Gazette des Beaux-Arts*, commentando la partecipazione di Pasini all'Esposizione universale parigina del 1878:

«Pasini [...] è uno dei fedeli dei nostri Salons annuali. Dal 1859 in poi vi ha ottenuto le più alte distinzioni. A vero dire, è uno dei nostri, e se l'Italia l'ha reclamato all'Esposizione universale come uno dei suoi figli, la Francia, in caso di litigio, avrebbe potuto, a miglior titolo ancora, invocare il precedente del famoso giudizio di Salomone e far valere gli indiscutibili diritti della maternità spirituale».¹⁸³

L'attenzione particolare all'indagine e alla riproduzione fedele di terre e popolazioni lontane iscrive la sua pittura in quel realismo «che nell'arte, come nella letteratura, consisteva nel descrivere e registrare le attività umane con distacco e senza la minima emozione, concentrandosi sull'aspetto esteriore degli esseri e dei loro ambienti».¹⁸⁴ Il genere orientalista, infatti, pur partendo da una finalità realistica e descrittiva, derivò generalmente dalle necessità di fuga interiore dell'artista viaggiatore. Nel caso del pittore parmense, invece, la componente introspettiva sembra lasciare il posto a quella che fu quasi esclusivamente una pittura di reportage verista fondata sulla scoperta, sullo studio e sull'osservazione dei luoghi e delle popolazioni mediorientali. Non a caso, nei primissimi anni italiani si documentano i suoi rapporti coi Macchiaioli, oltre al breve periodo successivo a contatto con i *barbizonniers*.

Pasini si propose di raccontare l'Oriente agli europei nella maniera più vera possibile, essendo stato a contatto con i luoghi che affascinarono l'immaginario del cittadino occidentale della sua epoca. La sua pittura restò debitrice della grande tradizione europea della pittura di paesaggio e di veduta, mirando a una resa sentita di

¹⁸² E. Bergerat, *Chefs-d'œuvres d'art à l'Exposition universelle 1878*, Baschet, Parigi 1878, t. I, pp. 28-29.

¹⁸³ P. Lefort, *Exposition universelle, les écoles étrangères de peinture, Italie et Grèce*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1 settembre 1878, p. 400.

¹⁸⁴ G. P. Weisberg, *L'illusion de la réalité. Peinture, photographie, théâtre et cinéma naturalistes, 1875-1918*, Amsterdam (Van Gogh Museum, 8 ottobre 2010-16 gennaio 2011), Helsinki (Musée des Beaux-Arts de l'Ateneum), Fonds Mercator, Bruxelles 2010, p. 20.

diverse realtà culturali, prediligendo lo sproporzionato rapporto uomo-natura, stavolta privo di accenti tardo romantici del paesaggismo europeo tradizionale.¹⁸⁵

Nei numerosi disegni e bozzetti realizzati nel corso dei suoi viaggi, un intero gruppo dei quali è conservato oggi al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Firenze, agli Uffizi, compaiono molti studi di personaggi orientali che avrebbero dovuto poi popolare le scene dei suoi quadri, secondo il gusto personale dell'artista. Pasini creò un *corpus* di immagini di ogni tipo, fotogrammi dei suoi viaggi che lo dotarono di uno sconfinato repertorio tipologico da cui poter attingere.

«Ignoro se, nella sua valigia da viaggiatore, Pasini abbia riportato *Le Mille e una Notte* o se abbia visto l'Oriente attraverso i racconti di Shérizade; [...] Alberto Pasini non cerca di darci un ritratto romantico dell'Oriente. Non si arrampica sulle rovine come Lamartine e Chateaubriand, non sogna grandezze ormai sparite. Il suo procedimento è analogo a quello di Théophile Gautier; senza partito preso, senza preconcetti, prende ciò che l'etnografia gli offre e, dopo averne gioito, ne fa gioire gli altri».¹⁸⁶

L'attività grafica di Pasini è infatti da intendere come studio etnografico di tipi e razze remote, e soprattutto come *souvenir* per opere future, abitudine derivata chiaramente dall'insegnamento di Chassériau, i cui studi preparatori, del resto, compaiono nella collezione personale del pittore parmense.

In una lettera dello stesso Chassériau, questi raccomandò a Pasini di continuare a lavorare «senza regola, senza *souvenir*, per così dire, di ciò che possedete di *routine* e abitudine. Avvertirete più tardi il premio degli studi fatti con questo spirito. Non trascurate di prendere finemente e scrupolosamente i dettagli delle cose, si rimpiange ciò quando non lo si è fatto sul posto».¹⁸⁷ Conformemente alle richieste dell'epoca, Pasini condivise col suo maestro gli interessi etnografici volti a una rappresentazione dei tipi umani quanto più possibile obiettiva, ma non trascurando lo studio attento della

¹⁸⁵ V. Terraroli, *Pioggia d'opale e di perle: itinerario iconografico fra temi e invenzioni degli orientalisti italiani*, in R. Bossaglia, *op. cit.* 1998, p. 44.

¹⁸⁶ E. Bergerat, *op. cit.* 1878, t. I, *Sélection italienne*.

¹⁸⁷ Lettera di Théodore Chassériau a Alberto Pasini, ottobre 1855. La lettera appare per prima in Botteri Cardoso, *op. cit.* 1991, p. 32, con ubicazione «Eredi Pasini»; successivamente, la stessa lettera compare in C. Peltre, *Théodore Chassériau*, Gallimard, Parigi 2001, con ubicazione «Médiathèque de la Rochelle, f. 225».



Alberto Pasini, *Figura araba* (dal taccuino di viaggio 1855-1856), matita e carboncino su carta, collezione privata



Théodore Chassériau, *Donna orientale seduta*, penna su carta, collezione Alberto Pasini



Alberto Pasini, *Donna araba* (dal taccuino di viaggio 1855-1856), matita e carboncino su carta, collezione privata

natura e non sfociando in una pittura di immaginazione e fantasia, tipiche della pittura di Chassériau.¹⁸⁸

Il rapporto tra i due si pose in quel periodo di passaggio per la pittura orientalista da visione fantastica a realista, rigorosamente descrittiva e oggettiva. Il disegno restò comunque alla base della pittura del Pasini, come riferì Francesco Netti riguardo alla tecnica di lavoro del pittore parmense, che «consiste nello scrivere con un contorno scuro le figure, gli animali e gli oggetti che rappresenta, e riempirli di colore, separando accuratamente la luce dall'ombra, senz'altra transizione importante. Il suo contorno procede per linee rette, angolose, squadrate, come in un primo schizzo su di un album. Con questo schizzo egli perde il rilievo ma conserva il carattere di ciascuna figura».¹⁸⁹

Ancor più di Chassériau, l'artista che più influenzò la pittura orientalista di Pasini sembra essere Eugène Fromentin, soprattutto per la scelta, il modo e la resa tonale dei soggetti. Tra i due, infatti, si creò un parallelismo tematico e stilistico¹⁹⁰ che, contrariamente a quanto sostenuto finora, sembra avesse impedito al pittore parmense di sfuggire a quel rigore formale che lo costrinse poi in un metodo ripetitivo. Costretto a rispondere alle esigenze di mercato, Pasini si piegò spesso alla reiterazione dei soggetti e a una produzione inesauribile che talvolta resero le sue scene eccessivamente monotone: «il *Mercato di Costantinopoli*, il secondo invio di Pasini, assomiglia a tutti i quadri di Pasini [*sic*] [...]: un pasticcio di donne, stoffe, frutti, cocomeri, piccioni volanti nell'aria trasparente, una luce argentata e polverosa, l'Oriente accessibile e affascinante».¹⁹¹ Sotto certi aspetti, Pasini cercò di coniugare la pittura di paesaggio a quella di genere, e nel

¹⁸⁸ V. Chevillard, *Un peintre romantique, Théodore Chassériau*, Lemerre, La Rochelle 1893, ried. 2012, p. 90.

¹⁸⁹ F. Netti, *Scritti critici*, a cura di Lucio Galante, De Luca editore, Roma 1980, p. 183.

¹⁹⁰ P. Lefort, *op. cit.* 1878, p. 400: «Se come Fromentin, che spesso gli è stato opposto, il suo colore è tenero, fresco, distinto, luminoso, se si è spesso innamorato delle mezze tinte, delle delicate trasparenze delle ombre e delle calde armonie, il suo accento è generalmente più fermo, più robusto, più intenso, e l'insieme dell'opera ne acquisisce un valore di certezza, di sincerità e di carattere che possiede una propria eloquenza. Basta, del resto, comparare *La Chasse au faucon*, di Pasini al soggetto analogo, o non, preso in Algeria e trattato da Fromentin, per cogliere, a prima vista, le differenze di temperamento e di sentimento che separano questi due maestri, rivali allo stesso tempo sul territorio comune della ricerca del colore locale, della rarità del tono e della civetteria dell'espressione».

¹⁹¹ J. Claretie, *L'art et les artistes français contemporains avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique*, Charpentier, Parigi 1876, pp. 269-270.

porre un'attenzione estrema ai dettagli delle sue scene orientali, come Fromentin, le sue scene rischiarono di essere «composte come un inventario».¹⁹²

Gli artisti orientalisti possono essere sommariamente divisi in due categorie ben distinte tra loro: coloro che, non essendosi mai recati in Oriente, lo dipinsero facendo ricorso a documenti visivi come la fotografia, e coloro che invece vi misero piede, osservando dal vivo i luoghi, le ambientazioni e i popoli in questione. Alberto Pasini, che ripetutamente viaggiò verso quelle mete, è da sempre annoverato nella seconda categoria. Definire l'artista parmense come un orientalista d'"invenzione" sarebbe infatti un'operazione futile perché egli trasse indubbiamente dal vero le sue ispirazioni, ricorrendo al proprio occhio e alla rapidità della propria mano, chiamata a fissare con il disegno le scene che si mostrarono al suo occhio, anche se con fare "fotografico". Resta da capire, invece, come e in che modo l'artista si rapportò alla fotografia, cosa rappresentò per lui il paradigma fotografico e quali immagini poterono influenzare o supportare la sua produzione, cercando di trovare ciò che accomunò la sua creazione pittorica a quella degli orientalisti d'invenzione.

Egli cominciò a viaggiare in Oriente, partendo da Parigi, alla metà del secolo, e in una ventina d'anni conobbe i luoghi più caratteristici della cultura musulmana. Il governo francese, desideroso di ottenere un'alleanza militare con la Persia in vista dell'imminente guerra in Crimea, organizzò una spedizione diplomatica capeggiata dal diplomatico Prosper Bourée. Essendo impossibile arrivare a Teheran via Trebisonda a causa del blocco russo del Mar Nero, la carovana fu obbligata a transitare dall'Egitto, circumnavigare la penisola arabica, superare le zone più impervie e desolate dell'altopiano iranico, valicare la catena montuosa degli Zagros e infine costeggiare il deserto.

Questa missione necessitava di un artista che documentasse le diverse fasi del viaggio di quattro mesi, articolato in due trasbordi marittimi e una cavalcata di migliaia di chilometri. L'incarico fu affidato inizialmente proprio a Chassériau che, troppo vecchio e malato per uno sforzo simile, propose Pasini come suo sostituto perché cosciente delle potenzialità "fotografiche" della sua arte e del suo occhio, che «era una camera ottica scrupolosa e le sue innumerevoli vedute hanno tutti i segni

¹⁹² C. Peltre, *Les Orientalistes*, Hazan, Parigi 1997, p. 322.



Alberto Pasini, *Caccia al falcone*, olio su tela, 1855-56



Eugène Fromentin, *Caccia col falco*, 1865, olio su tela, 39x56 cm, Chantilly, Musée Condé



Alberto Pasini, *Cavalli che bevono in un fiume*, olio su tavola, 1872, 40,7x30,5 cm, collezione privata.



Eugène Fromentin, *Arabi che abbeverano i loro cavalli*, 1850, olio su tela, San Diego, Museum of Arts

dell'attendibilità».¹⁹³ Dal marzo del 1855, Pasini, «nella sua nuova veste di pittore personalmente addetto al diplomatico», cominciò ad arricchire quel suo taccuino di immagini di ogni tipo, di figure realizzate con estrema dovizia, «una fitta massa di disegni, quasi dei fotogrammi sui territori attraversati»,¹⁹⁴ che, nell'insieme, avrebbe potuto costituire uno sconfinato repertorio tipologico umano, frammenti dai quali l'artista avrebbe potuto poi ricomporre le sue scene.

Parallelamente egli si dedicò a un'imponente e precisa attività grafica che difficilmente però poté essergli sufficiente per lavorare in una maniera così puntuale. Per tutti gli artisti i bozzetti e i disegni realizzati *in situ* furono certamente degli importanti *aides-mémoire*, ma non poterono bastare per una precisa pittura di reportage, così come non poté esser sufficiente ricorrere alla sola memoria. A supporto di questa attività poteva subentrare la fotografia, complice nella redazione di quei dipinti dai soggetti massimamente definiti. Gli stessi pittori realisti spesso si improvvisarono fotografi per riportare più facilmente una documentazione utile a operare con più calma nei loro ateliers. Nella nostra riflessione è fondamentale ricordare che la parte più importante del lavoro di Pasini si svolse in atelier e non sul posto.

«Non ti taccio che questo lavoro in parte fuori in parte a casa mi affatica il morale perché non posso accudire come si dovrebbe, ma questo ma quello. D'altra parte mi è impossibile fare altrimenti perché prima che venga la cattiva stagione ho pur bisogno di avere qualche materiale onde servirmene all'uopo».¹⁹⁵

Il 2 luglio 1869 Pasini fu ospite dell'ambasciata di Francia a Costantinopoli, dove poi ritornò per la consegna di tre quadri commissionatigli dal Sultano in Turchia e altri dal viceré d'Egitto, dipinti realizzati al suo ritorno nella capitale francese, lavorando nel suo studio, alternandoli alla produzione richiestagli dai mercanti parigini. Due lettere indirizzate a Adrien Beugniet, oltre a informarci circa il metodo di lavoro dell'artista, riferiscono come le sue opere furono terminate solo dopo un processo lungo e minuzioso,

¹⁹³ C. Maltese, *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*, Fabbri, Milano 1968, p. 20.

¹⁹⁴ A. Dragone, *Segno e Colore in Pasini rivisitato*, in V. Botteri Cardoso, *op. cit.* 1991, p. 19.

¹⁹⁵ Lettera di Alberto Pasini alla moglie, Costantinopoli, 17 luglio 1868, eredi Pasini (già in Botteri Cardoso, *op. cit.* 1991).

spesso riprese dopo mesi di sosta per far fronte alle numerose commissioni e pressioni degli stessi mercanti.

«Caro Signor Beugniet, [...] comincio a vedere qui che, lontano dall'avervi dimenticato, al contrario penso abbastanza spesso alle cose che devo fare per voi, ma in questo momento sono ritornato sulle nostre promesse per un quadro che faccio per Sua Maestà il Sultano, di sorta che ho messo da parte tutto il resto. La tela di 10 che dovevo fare a Parigi è da tanto tempo preparata, conclusa, seccata e non domanda altro che d'essere terminata, cosa che farò non appena le circostanze me lo permetteranno. Penso potervi fare anche degli acquerelli, per farvi pazientare».¹⁹⁶

«Sono sul punto di terminare il quadro (tela di 10,55 cm 46) che vi devo da molto tempo e di cui la conclusione è stata ritardata fino a oggi, a causa di un errore mio e di circostanze troppo lunghe da enumerare. Se ci tenete ancora ad averlo, vogliate, nel vostro interesse, occuparvi del margine nel quale tengo a finirlo».¹⁹⁷

Per una pittura così ricca e precisa nei dettagli, un artista come Pasini necessitò certamente di ulteriori *aides-mémoires* come la fotografia. Sarebbe anacronistico immaginare che un orientista come lui si fosse cimentato in questi viaggi affidandosi solo al proprio taccuino quando all'epoca fu consuetudine equipaggiarsi di materiale e supporti volti a semplificare questo tipo di lavoro. La fotografia del resto fu adottata dal governo francese come supporto alle spedizioni diplomatiche in Medio Oriente già dai primi anni Cinquanta del secolo. La rivista «La Lumière» fornisce due interessanti riferimenti sul processo di integrazione della fotografia in queste missioni governative:

«Una missione scientifica è stata inviata in Oriente [...] per esplorare l'Assiria e la Babilonia, e noi ci rallegriamo della parte utile che la fotografia è stata chiamata ad assumere nei lavori importanti dei sapienti che ne fanno parte. [...] che ci sia permesso di sperare che i Ministri dell'istruzione pubblica e della guerra, che hanno appena affidato una nuova missione scientifica in Algeria al coraggio e allo zelo infaticabile di Léon Renier, abbiano ben voluto [...] affiancargli uno dei nostri abili fotografi, non solo per

¹⁹⁶ Lettera di Pasini ad Adrien Beugniet, Costantinopoli, 20 agosto 1868, Parigi, INHA, *Autographes*, Carton 23, 9933.

¹⁹⁷ Lettera di Pasini ad Adrien Beugniet, Parigi, 2 febbraio 1876, Parigi, INHA, *Autographes*, Carton 23, 9937.

facilitare i lavori, ma ancora di più per fargli raggiungere questo prezioso grado di esattezza che le prove fotografiche sono sole a fornire così bene e in così poco tempo».¹⁹⁸

«I governi della Francia e dell’Inghilterra hanno aggiunto ognuno un fotografo ai loro corpi di spedizione in Oriente. Non si poteva scegliere meglio per avere una rappresentazione fedele di queste contrade orientali, che più di un lettore non conosce se non per i romanzi, le storie più o meno veritiere dei sultani gettati nel Bosforo, e i racconti che i viaggiatori cantano sempre ritornando da queste contrade lontane, come il muezzin dall’alto del minareto della moschea. Per la prima volta, forse, avremo la verità al posto della finzione, perché la natura è inflessibile nei pittori, e non lascia nient’altro all’uomo che ammirare i suoi prodotti».¹⁹⁹

La pittura etnografica orientalista evolse proporzionalmente a queste missioni diplomatiche dagli anni Quaranta del secolo.²⁰⁰ In ambito italiano, ad esempio, la missione diplomatica e scientifica del 1862, guidata dal ministro Marcello Cerruti, vide il coinvolgimento anche del fotografo Luigi Montabone e del suo assistente Alberto Pietrobon, oltre agli illustratori Stanislao Grimaldi del Poggetto e Giuseppe Centurione.²⁰¹

Inoltre, se prima si domandava al fotografo di avere le competenze di un chimico, di manipolare le sostanze necessarie all’impressione fotografica in condizioni proibitive, in una carovana e a temperature elevate, dal sesto decennio dell’Ottocento la situazione cambiò grazie all’utilizzo del negativo su vetro al collodio secco, più resistente e più agevole rispetto alla fragile carta salata o cerata dei calotipi e delle placche al collodio umido, che dovevano necessariamente essere prodotti e sviluppati sul posto. Questo passaggio semplificò notevolmente le procedure e contribuì a rendere la partecipazione dei fotografi a queste spedizioni sempre più costante.²⁰²

«Nei riguardi degli ostacoli che presente l’esercizio di quest’arte nelle contrade lontane, dove l’ardore del sole, il suolo bollente delle sabbie, le variazioni dell’atmosfera così differente da quella degli altri paesi, gli incidenti del terreno e le tante cause imprevedute fanno nascere numerose difficoltà, sarebbe

¹⁹⁸ «La Lumière», 16 novembre 1851, p. 143.

¹⁹⁹ P. Nibelle, *La photographie et l’histoire*, in «La Lumière», 22 aprile 1854, p. 64.

²⁰⁰ C. Peltre, *op. cit.* 1997, p. 130.

²⁰¹ Si veda M.F. Bonetti, A. Prandi (a cura di), *op. cit.* 2010.

²⁰² A. Fleig, *Rêves de papier. La photographie orientaliste, 1860-1914*, Ides et calendes, Neuchâtel 1997, p. 22.

auspicabile che la scelta del comandante in capo cadesse, preferibilmente, su uno degli artisti che, dotato di grande esperienza nei diversi procedimenti, sia un chimico abbastanza abile nel preparare e manipolare i prodotti, nel saper rimpiazzare, al bisogno, le sostanze che gli mancano con le analoghe che gli fornirebbe il paese; sarebbe anche importante che quest'artista abbia percorso, precedentemente, qualche contrada dell'Oriente [...] ».²⁰³

Nel 1855, negli stessi mesi in cui la carovana di Pasini partì per affrontare i deserti mediorientali, la fotografia stava trovando la sua prima consacrazione nei padiglioni dell'Esposizione universale di Parigi e, grazie al suo utilizzo, l'Europa poté osservare le scene della contemporanea guerra in Crimea. L'ipotesi che la delegazione voluta da Prosper Bourée fosse composta anch'essa da un fotografo sorge quindi spontanea.

Purtroppo le ricerche condotte negli archivi del Ministero degli Affari esteri a Parigi²⁰⁴ non hanno dato i frutti sperati: nelle lettere della corrispondenza tra Bourée e il ministro degli esteri dell'epoca non emerge alcun dato circa l'identità e i ruoli dei componenti della delegazione partita per il Medio Oriente, pertanto non è ancora possibile avere notizie sulla presenza di un ipotetico fotografo. Allo stesso modo nessun riferimento compare negli scritti di Gobineau,²⁰⁵ primo segretario della missione, il quale però non citò mai neanche Pasini, da lui considerato “una testa calda” per la sua partecipazione alla prima guerra d'indipendenza italiana. Nulla appare, infine, nelle lettere del pittore alla moglie o al fratello.

L'artista parmense entrò in contatto con i tanti fotografi, europei e orientali, rivenditori dei propri *clichés* in Oriente, acquistando le loro fotografie per il successivo lavoro nel suo atelier parigino. Nelle grandi metropoli occidentali, e anche in alcune città mediorientali, si potevano comprare le fotografie dei più famosi artisti internazionali, tra cui James Robertson, Félix Bonfils, Pascal Sébah, Émile Bécard e la ditta *Abdullah frères*, immagini che circolarono in maniera massiccia tra i pittori orientalisti.

Gli scorci delle strade e delle fontane di Costantinopoli di Robertson conobbero una diffusione notevole grazie alle riviste illustrate, comparando sotto forma d'incisione

²⁰³ «La Lumière», 23 agosto 1856, p. 134.

²⁰⁴ *Correspondance Politique: Perse*, CP 25, 26 (*Prosper Bourée*), Archives diplomatiques, Ministère des Affaires Etrangères, La Courneuve (Parigi).

²⁰⁵ J.-A. de Gobineau, *Trois ans en Asie (de 1855-1858)*, L. Hachette et Cie, Parigi 1859.



Alberto Pasini, *La preghiera della sera*, 1871, olio su tela, 24,5x40,5 cm, già mercato antiquario

James D. Robertson, Antonio Beato, *Six personnages sur un perron, entrée d'une mosquée*, 1860 ca., albumina, 283x250 mm, Parigi, Musée d'Orsay, PHO 1996 5 63

Alberto Pasini, *Sulle scale della moschea*, 1872, olio su tela, 35,6x27,9 cm, già mercato antiquario

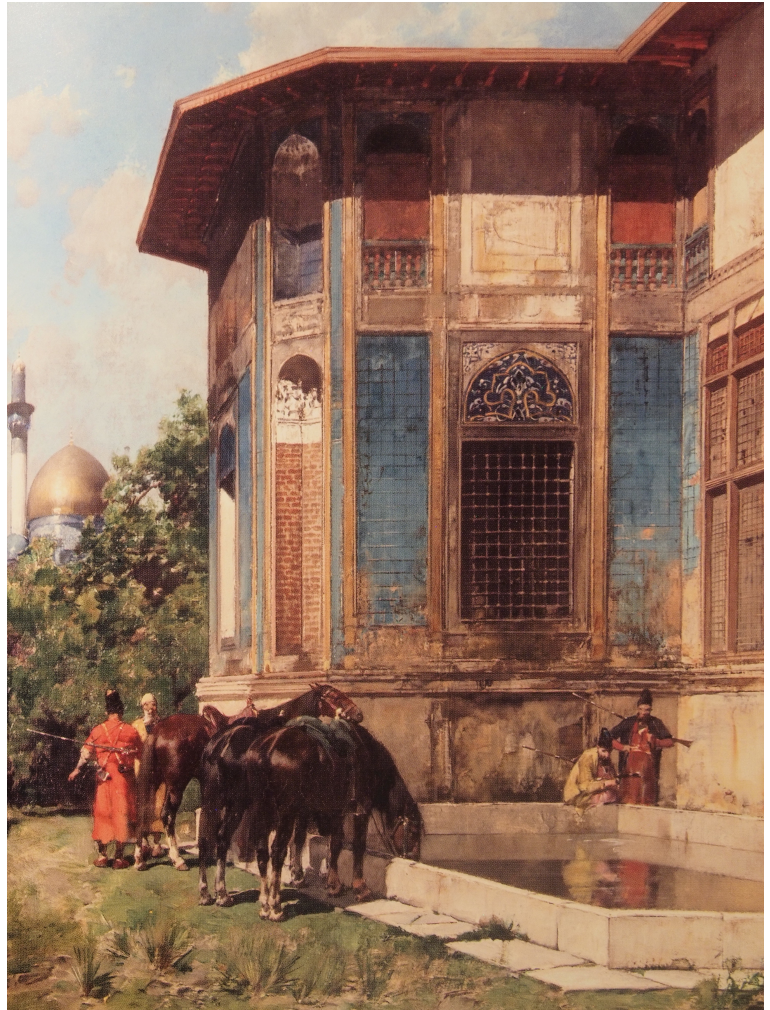
Alberto Pasini, *Il maniscalco*, olio su tela, 26x35,5 cm, già mercato antiquario

Émile Béchard, *Scène de rue*, albumina da negativo su vetro al collodio secco, 215x270 mm, Parigi, Musée d'Orsay, PHO 1986 139 202





James D. Roberston, *Fontana al Cairo*, 1859-1860, albumina, 310x256 mm, Parigi, Musée d'Orsay, PHO 1985-122-13



Alberto Pasini, *L'abbeverata*, 1882, olio su tela, 41,5x32 cm, Torino, Galleria Berman



Alberto Pasini, *Strada animata del Cairo*, 1861, olio su tela, Bologna, Galleria Bottegantica



Pascal Sébah, *Rue Hilmieh* 1862, albumina, University of Chicago, Acquisition number 240-86

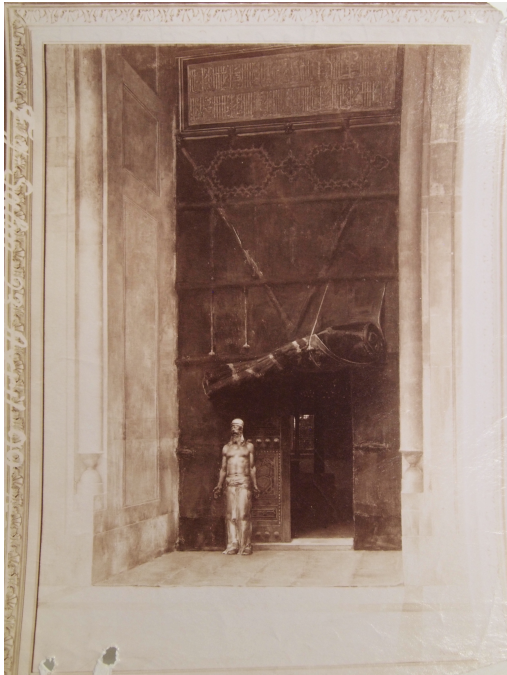
nel «The Illustrated London News» tra luglio e dicembre 1854 (tradotta in francese da Théophile Gautier nello stesso anno con il titolo *Constantinople*), e furono presentate all'Esposizione universale del 1855. Queste sembrano partecipare al processo creativo del pittore orientalista permettendogli una riproposizione più esatta di punti di vista larghi e di inquadrature più innovative. La fotografia permise all'artista di condurre «senza difficoltà la registrazione documentaria dei personaggi e dei luoghi che gli erano necessari a costruire un quadro».²⁰⁶

Nell'analisi degli scambi tra visione pittorica e fotografica non è possibile determinare chiaramente se, per questo tipo di scene, il fotografo fosse lui stesso condizionato dalle soluzioni compositive ed estetiche offerte dalla pittura o viceversa. Proprio in questo caso, quindi, sembrerebbe più opportuno parlare di dialogo fruttuoso tra fotografia e pittura, in cui la prima riuscì ad articolare i propri schemi figurativi su esempio della seconda, mentre questa, a sua volta, ebbe la possibilità di aggiornare il proprio linguaggio grazie alle inusitate prospettive ampliate e alla percezione più moderna del reale offerte dal nuovo *medium*.

Il successo e la diffusione di queste fotografie nell'ambiente artistico parigino, di cui Pasini fece parte, invitarono gli artisti a rinnovare le proprie fonti per realizzare scene poi da completare con l'inserimento di personaggi arabi e pittoresche folle brulicanti che tanto piacevano alla clientela parigina e che tanto erano domandate dai mercanti come Adolphe Goupil, che nel 1869 divenne l'unico rappresentante di Pasini. Questi elementi, però, servirono solo a “movimentare” i dipinti per accrescerne il richiamo commerciale. Infatti, se dal primo viaggio in Oriente e fino agli inizi degli anni Sessanta dalle sue opere è possibile ancora rintracciare un'indagine dei tipi umani di chiara impostazione etnografica,²⁰⁷ dal decennio successivo sembra invece aumentare l'attenzione alla resa del dettaglio dei loro costumi e alle architetture urbane, alle decorazioni delle porte e dei monumenti, a discapito proprio delle fisionomie dei personaggi, ormai chiamati ad vivacizzare la scena come presenze dai tratti sempre più

²⁰⁶ G. P. Weisberg, *op. cit.* 2010, p. 32.

²⁰⁷ L. Lagrange, *Salon de 1861*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1 luglio 1861, p. 72: «Le figure con cui popola le strade del Cairo [...] hanno un valore umano, un'espressione apprezzabile. [...] M. Pasini gli ha prestato forse troppo interesse».



Alberto Pasini, *Derviche en prière devant la porte de la mosquée du sultan Ahmed (Constantinople)*, Salon BV, 23 aprile 92, albumina, 230x150 mm, Bordeaux, Musée Goupil, Salon AF1892 n. 1320, 15252, 93.II.8.676 (1)



Alberto Pasini, *Giorno di mercato*, 1884, olio su tela, 48x72,5 cm, già mercato antiquario, dettaglio



Chiens

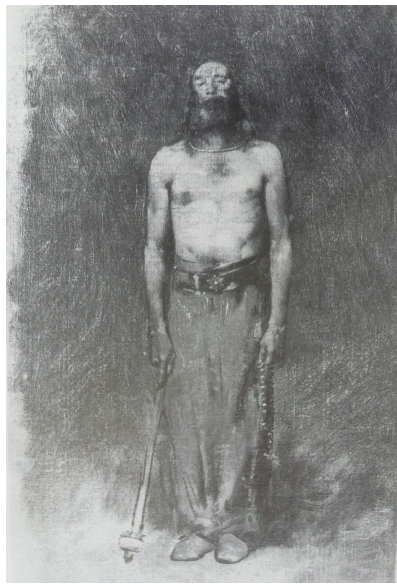


Chiens

Abdullah frères, *Chiens*, albumina, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, Ken and Jenny Jacobson Orientalist Photography Collection



Alberto Pasini, *Porta della moschea*, 1868, olio su tela, 38x28 cm, già mercato antiquario



Alberto Pasini, *Il santone o il derviscio*, 1887, olio su tela, Milano, fototeca della Pinacoteca di Brera



Ludivico Woolfgang Hart, *Derviche mendiant de la Haute Egypte*, 1865 ca., albumina, 216x163 mm, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, Ken and Jenny Jacobson Orientalist Photography Collection

reiterati. Un totale di 429 opere di Pasini fu gestito dalla ditta Goupil,²⁰⁸ una produzione enorme che lo costrinse a sessioni in atelier serrate ma redditizie, durante le quali dovette inevitabilmente far ricorso a supporti documentari comodi e fedeli come la fotografia.

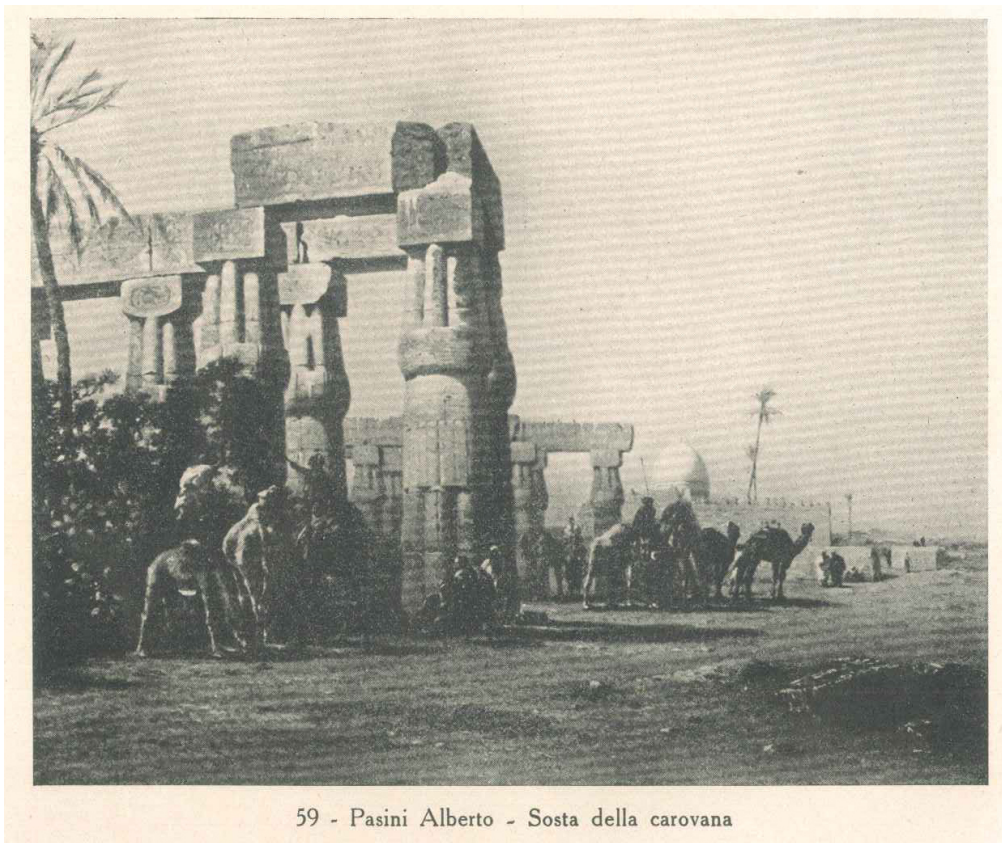
Sosta della carovana, opera d'ubicazione ignota, la cui riproduzione qui pubblicata è tratta da un catalogo d'asta del 1930,²⁰⁹ datata da Vittoria Botteri Cardoso tra 1860 e 1867 nonostante la data reale fosse illeggibile, è utile per comprendere in che modo Pasini si relazionò al *medium* fotografico. Il soggetto rappresentato è un gruppo di colonne tra i resti del palazzo di Luxor, nel basso Egitto. Dopo un'attenta analisi, la genesi di quest'opera resta oscura e allo stesso tempo intrigante perché ci pone davanti a molte incognite e interrogativi legati all'annoveramento di Alberto Pasini tra gli orientalisti che dipinsero esclusivamente ciò che i loro occhi videro in Oriente.

Ripercorrendo le tappe e i luoghi visitati nei primi due soggiorni mediorientali del pittore, ossia la spedizione Bourée dal 1855 al 1858 e il secondo viaggio indipendente effettuato da Pasini dal 1859 al 1861, concentrandoci sull'area egiziana, si nota che Luxor e le sue rovine furono mete che mai l'artista poté osservare dal vero. Pasini dovette pertanto far ricorso a una fonte complementare che appare rintracciabile in una fotografia di Maxime Du Camp dal titolo *Thèbes, Louqsor. Groupe de colonnes dans le Palais d'Amenophi*, apparsa nel 1852 nel noto album *Voyage en Égypte, Nubie et en Syrie de Maxime Du Camp en 1849-1850*. Il pittore la utilizzò per realizzare proprio il gruppo di colonne che dominano la parte sinistra del quadro, popolandolo poi il resto del dipinto con i soliti gruppi di personaggi arabi per vivacizzare la scena e renderla più appetibile sul mercato. Oltre a rappresentare il modello concreto di un monumento mai visto dall'artista, le evidenti analogie tra le due opere chiariscono come Pasini si servì della fotografia per una più attenta resa dei dettagli, delle decorazioni delle colonne e della rigorosa orchestrazione dei giochi luce-ombra.

In questo caso sembra concretarsi pienamente l'aiuto prestato dalla fotografia ai pittori desiderosi di esattezza documentaria nell'arte realista, supportandoli in nuove

²⁰⁸ *Dieterle's Family Records of French Art Galleries, 1846-1986, Goupil & Cie Records, Boussod, Valadon & Cie Records*, Stock Books, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections.

²⁰⁹ Ringrazio vivamente Paul Nicholls per avermi fornito una fotografia di quest'opera.



59 - Pasini Alberto - Sosta della carovana

Alberto Pasini, *Sosta della carovana presso rovine egizie*, senza dati, data illeggibile (1860-67), fototeca archivio Paul Nicholls



Maxime Du Camp, *Thèbes. Louqsor. Groupe de colonnes dans le Palais en 1852*, 1852, carta salata, Parigi, Musée d'Orsay, PHO 1985 123 26



Primo viaggio di Pasini in Medio Oriente, spedizione Bourée, marzo 1855-agosto 1856



Secondo viaggio di Alberto Pasini in Medio Oriente, dicembre 1859-1861

difficili prove come la resa di una luce diversa, nuova, appartenente al mondo orientale o come la rappresentazione di ogni minimo dettaglio e particolare. Sull'assoluta esigenza di veridicità delle fonti orientaliste, è interessante come già nel 1859 lo stesso Maxime Du Camp, commentando l'esposizione di tre paesaggi di Pasini al Salon di quell'anno, riconobbe la comprensione dell'artista italiano del «profondo senso della natura orientale, natura piena d'attrattiva, ma implacabile», raccomandandogli, al tempo stesso, una resa «tale a quelle che essa è, senza mai permettere d'arrangiarla secondo la sua fantasia».²¹⁰

D'altronde, che Pasini frequentasse gli atelier dei fotografi incontrati durante i suoi viaggi in Oriente ci è comunque confermato dai suoi ritratti fotografici della ditta *Abdullah frères* che egli acquistò durante il suo soggiorno a Costantinopoli nel 1869. L'idea di una dipendenza fotografica delle opere di Pasini già circolava nella critica francese dell'epoca, che, nell'analizzare la sua arte, riconobbe dei «personaggi un po' rigidi, e muti, nei loro magnifici costumi; le sue folle, così ben raggruppate, hanno l'aria di essere immobili. Tutto, nei suoi quadri finiti, è corretto e prezioso, tutto, uomini, cavalli, alberi, muri, cieli, sembra fabbricato da una materia unica. Si direbbero dei mosaici d'agata. Qui, almeno, Pasini è vivo unicamente in questa *Chasse au faucon*, così poetica, un piccolo miracolo di movimento e di sole. Qualcuno in Italia – non si è mai traditi se non dai propri – ci assicura che Pasini cominciò come fotografo, in Oriente. È questo quindi...!».²¹¹

Per primo, nel 1857, il settimanale parmense *L'Annotatore* parlò «delle opere sue, cui i risultati fotografici giovarono moltissimo»,²¹² con evidente riferimento alla serie di dodici litografie realizzate e stampate da Pasini prima a Parigi, presso il prestigioso incisore Lemercier, poi a Parma, attraverso un'associazione creata *ad hoc* dal professor Giovanni Adorni, titolare di una cartoleria. Fu proprio a Parma che dovette avvenire un primo contatto tra lui e la fotografia, durante i primi passi artistici a contatto con Guido e Giulio Carmignani e il fotografo Guido Guidi.

²¹⁰ M. Du Camp, *Le Salon de 1859*, Parigi 1859, p. 136.

²¹¹ M. Proth, *Voyage au pays des peintres: salon universel de 1878*, Ludovic Baschet, Parigi 1879, p. 237.

²¹² «L'Annotatore», 7 novembre 1857, n.37, p. 146.

Abdullah frères, *Alberto Pasini*, 1859-61, cartes de visite, archivio eredi



Abdullah frères, *Sweet waters of Asia*, stereoscopia, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, Ken and Jenny Jacobson Orientalist Photography Collection

Ermanno Corrodi, *Fontana delle acque dolci d'Asia*, Bosforo, olio su tela, 86,5x165 cm, già mercato antiquario

È vero che, come una parte della sua generazione e gran parte di quella successiva, l'occhio di Pasini fu affascinato e guidato dall'esempio e dalla fortuna dilagante delle scene esotiche in costume del Fortuny. È allo spagnolo che guardò per la composizione delle scene quotidiane aneddotiche tanto ambite dal Goupil, conoscitore di una committenza parigina affascinata dai dipinti dalle tematiche superficiali e dalle forme "leccate", molto spesso di ispirazione fotografica. Quest'accostamento gli valse la fama di semplice imitatore dei grandi maestri e gli costò non poche critiche, tra le quali la più emblematica sembra esser quella di Téodor de Wyzewa, secondo cui fu necessario rivedere le opere orientaliste di Pasini «per scoprire che sono delle meravigliose imitazioni di Fortuny e di Fromentin».²¹³ L'ondata di emulazione che negli anni Settanta colpì l'Italia artistica,²¹⁴ attenta al gusto di un pubblico di «signore e signori alla moda, borghesi ricchi che ritrovavano se stessi in quelle opere»,²¹⁵ coinvolse anche Pasini, il che non stupisce dato che l'opera di Fortuny rappresentò uno dei legami diretti tra l'orientalismo italiano e il palcoscenico di mercato internazionali del secondo Ottocento.²¹⁶

«Di due cose possiamo ringraziare Meissonier e Fortuny: Meissonier per aver introdotto un'arte commerciale; Fortuny per averle saputo adattare la *toilette* di moda, con truccature, imbellettature, fronzoli e gioie false, in modo che tutti gli eunuchi di Francia e d'Italia si misero a correr dietro a questa *cocotte*; alla quale, sebbene invecchiata e divenuta stomachevole, fanno sempre la corte, dicendo però di fare il vero».²¹⁷

²¹³ T. de Wyzewa, *La peinture étrangère au XIXe siècle*, Librairie illustrée, Parigi 1892, p. 132.

²¹⁴ Sull'argomento si veda F. Cagianelli, D. Matteoni, *L'Ottocento elegante: arte in Italia nel segno di Fortuny, 1860-1890*, Rovigo (Palazzo Roverella), Silvana, Cinisello Balsamo 2011. In particolare, sul soggiorno napoletano dell'artista spagnolo si veda G. Berardi, *Mariano Fortuny y Marsal. Il successo parigino e il nuovo corso della pittura napoletana dell'Ottocento*, in «Paragone», maggio-luglio 2001; E. Querci, *Gemito, Morelli, Mancini e il soggiorno a Napoli di Mariano Fortuny Marsal (1874)*, in *Storia dell'Arte Argan*, n. 133, 2012, pp. 131-152.

²¹⁵ F. Netti, a cura di L. Galante, *op. cit.* 1980.

²¹⁶ T. Massarani, *L'arte a Parigi*, Forzani e C., Roma 1879, pp. 424-426: «Chi non conosce Fortuny? Egli ha esercitato anche fra noi, in Italia, un prestigio che per un momento s'insignorì di più d'un maestro, e che fra i giovani lascia scorgere ancora vivissimo il suo solco fosforescente. [...] Fortuny ti passeggia sicuro anche in mezzo alle beccherie algerine, e n'esce con una squillante fanfara di colore».

²¹⁷ A. Cecioni, *op. cit.* 1905, p. 317.

Mariano Fortuny y Marsal, *Jardin de la casa de Fortuny*, 1872, olio su tela, 40x27 cm, Madrid, Museo del Prado



Alberto Pasini, *Il giardino dell'harem*, 1875, olio su tela, 27x35 cm, Lugano, Butterfly insitute of Art



Alberto Pasini, *Passeggiata nel giardino dell'harem. La favorita del sultano*, 1875, olio su tela, 56x90 cm, collezione privata

Nonostante questo, alla lezione sull'apporto della fotografia nel processo creativo pittorico contribuì anche il rapporto con Jean-Léon Gérôme. Anche se la storiografia artistica su Pasini si è ripetutamente sforzata d'evidenziare le differenze profonde tra i loro linguaggi e la mancanza di contaminazione francese nella pittura dell'italiano, a mio avviso le due esperienze presentano molteplici punti comuni.

L'arte di Gérôme, specialmente nelle sue soluzioni neo-greche, influenzò già lo stesso Chassériau,²¹⁸ primo maestro di Pasini in Francia. Il pittore parmense e Gérôme furono convinti esponenti di un orientalismo descrittivista che indagò nel dettaglio le architetture, gli interni delle moschee, le fontane; entrambi si recarono ripetutamente in quelle terre per vivere nelle ambientazioni delle loro opere e furono profondi e diretti conoscitori dell'Impero Ottomano; entrambi, infine, furono in stretti rapporti con Goupil, suocero del primo, diventando due tra gli esempi più proficui e di successo per la sua scuderia fino alla fine del XIX secolo. La loro vicinanza artistica li spinse a recarsi insieme in Spagna, nel marzo 1879 e nell'aprile 1883, per visitare Cordoba e Granada.

Nella sua monografia sull'artista, la Botteri Cardoso sostenne che il 24 marzo 1879, in occasione del suo primo viaggio in Spagna, Pasini avesse deciso di partire in compagnia di Gérôme e di Adolphe Goupil «non tanto per affinità elettive, quando da convenienza reciproca, per offrire maggior tranquillità alle famiglie lasciate a Parigi e collegate fra loro».²¹⁹ Pur non riuscendo a rintracciare l'origine e l'attendibilità delle fonti che suggerirono questa deduzione, credo invece che la vera motivazione fosse semplicemente che le loro destinazioni, Cordoba e Granada, in particolare l'Alhambra, furono mete relativamente vicine e più comodamente raggiungibili per tutti gli artisti europei orientalisti alla ricerca di atmosfere moresche e di architetture e fantasie arabeggianti.

Lavorando gomito a gomito con Gérôme e il suo allievo Aublet, Pasini poté presumibilmente osservarne lo stile, la tecnica²²⁰ e anche comprendere il suo approccio

²¹⁸ S. Guegan, V. Pomarède, L.-A. Prat, *Chassériau: un autre romantisme*, Parigi (Galeries Nationales du Grand Palais, 26 febbraio-27 maggio 2002), Strasburgo (Musée des Beaux-Arts, 19 giugno-21 settembre 2002), New York (Metropolitan Museum of Art, 21 ottobre 2002-5 gennaio 2003), RMN, Parigi 2002, p. 367.

²¹⁹ V. Botteri Cardoso, *op. cit.* 1991, p. 98.

²²⁰ Moreau-Vauthier, *Gérôme peintre et sculpteur, l'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Parigi 1906, pp. 270-271: «Partenza per Granada. Si

metodico alla fotografia. Le tele del pittore italiano elaborate durante i soggiorni spagnoli invitano a considerare il dialogo che si poté instaurare tra lui e il *medium* fotografico, evidenti nel peculiare taglio e nelle inquadrature della scena, nella resa attenta delle ombre e dei dettagli delle architetture a richiamo dei dettami compositivi caratteristici dei famosi *clichés* dell'epoca.

«Siete nel vostro cabinet di lavoro, [...] sognate di poter essere altrove al posto di essere lì. [...] Aspettate! La fotografia non è appunto qui?...aprite quest'album: [...] fermatevi davanti l'Alcazar [...]. È l'Alhambra che cercate con lo sguardo, in questo viaggio magico dove il vostro pensiero non ha altro che volerlo perché il vostro occhio sia soddisfatto: l'Alhambra, che tutti i poeti hanno cantato, e di cui il solo nome fa sognare tutte le felicità della terra. Eccola. Entrate sotto queste leggere e graziose arcate, toccate i pilastri scolpiti come dei gioielli d'avorio, affaticate il vostro sguardo nel seguire i mille contorni di questi arabeschi che si incrociano, si dividono, si allacciano, si confondono».²²¹

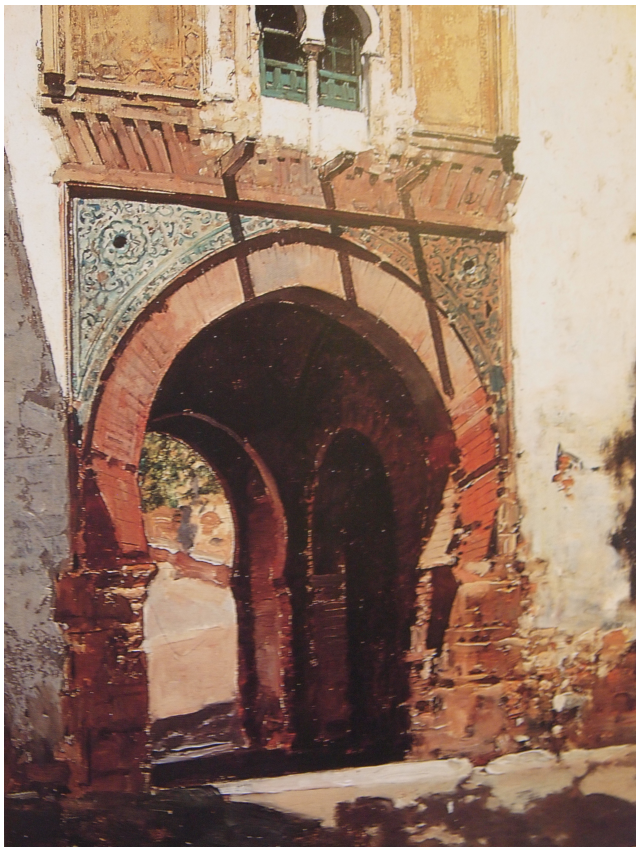
Queste immagini, che l'artista italiano poté osservare ma anche acquistare e riportare in atelier, presumibilmente poterono venire in aiuto all'artista, che a Granada, a causa del vento, poté dipingere appena tre studi.²²²

Fondamentale per questa indagine è il fondo fotografico appartenuto a Pasini, oggi conservato presso gli eredi della famiglia. Questo si costituisce di un centinaio di fotografie realizzate tra la fine degli anni Cinquanta e gli ultimi anni dell'Ottocento, nella maggior parte dei casi si tratta di ritratti dell'artista, molti a mezzo busto, scattate

riconosceva in Gérôme, a sessant'anni, lo stesso brio, la stessa petulanza di quando, da giovane, preparava la sua piccola carovana nel deserto. [...] La sera, dopo una pessima cena, M. Gérôme tirava fuori dal suo baule una buona bottiglia portata dal Vesoul: "Avanti signori, è l'ora del kirsch!" E competeva con Pasini in spirito e buon umore». Sull'attività fotografica di Gérôme durante le sue spedizioni si veda H. Lafont-Couturier, *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*, Bordeaux (Musée Goupil, 12 ottobre 2000-14 gennaio 2001), New York (Dahe Museum of Art, 6 febbraio-5 maggio 2001), Pittsburgh (the Frick Art & Historical Center, 7 giugno-12 agosto 2001), RMN, Bordeaux 2000; L. Des Cars, D. de Font-Réaulx, *Jean-Léon Gérôme, 1824-1904: l'histoire en spectacle*, Los Angeles (the J. Paul Getty Museum, 15 giugno-12 settembre 2010), Parigi (Musée d'Orsay, 19 ottobre 2010-23 gennaio 2011), Madrid (Museo Thyssen-Bornemisza, 1 maggio-22 maggio 2011), Skira Flammarion, Parigi 2010.

²²¹ «La Lumière», 20 gennaio 1855, p. 11, estratto da «Le Moniteur de l'Art», 12 gennaio 1855.

²²² Lettera di Alberto Pasini alla moglie, 3 aprile 1879, archivio eredi.



Alberto Pasini, *Porta del vino*, 1883, olio su tela, 35,5x27,5 cm, collezione privata

Juan Laurent, *Granada La puerta del vino, parte levante*, 1870, albumina su cartone, 326x244 mm, Parigi, Musée d'Orsay



Alberto Pasini, *La porta dei Leoni, Alhambra*, 1879, olio su tela, 35,6x27,3 cm, già mercato antiquario

Juan Laurent, *Granada 1164, porta dei leoni*, 1870, albumina su cartone, 309x240 mm, Parigi, Musée d'Orsay



sia negli studi dei fotografi professionali che in maniera amatoriale nel suo atelier. Oltre alle prove dei fotografi professionisti, ne sono presenti molte, di ambito domestico e familiare, realizzate presumibilmente da qualche amico o parente del Pasini.

Dall'analisi di questo fondo si desume che, secondo la moda dell'epoca, l'artista parmense commissionò molti suoi ritratti e *cartes de visite* suoi e di altri personaggi famosi per assemblare degli album. Tra i tanti si riconoscono alcuni pittori francesi a lui contemporanei con i quali evidentemente curò degli scambi epistolari e fotografici. La presenza di numerosi ritratti di Pasini e della sua famiglia certificano inoltre l'attrattiva esercitata su di lui dalla nuova invenzione, sia Parma che a Parigi.

Allo stesso modo, in età più avanzata, egli fu spesso fotografato nel suo atelier anche in presenza di personaggi famosi. Lontano dai palcoscenici ufficiali, la sua villa di Cavoretto, detta la "Rabaja" (già Vigna Rabagliati), divenne negli ultimi anni il teatro di scene familiari, di ritrovi in famiglia a cui l'artista pare prestarsi volentieri. Negli spazi intorno alla villa, Pasini ricreò un ambiente che potesse ricordargli i suoi viaggi in Oriente, *souvenirs* di tempi lontani che continuarono a essergli d'ispirazione per le opere di fine del secolo. Qui ricostruì gli scorci dei suoi soggiorni, stavolta in una dimensione intima e introspettiva da cui, allo stesso tempo, poté pescare alcune iconografie ricorrenti nelle sue tele. Gli angoli della sua tenuta di Cavoretto compaiono in alcune sue opere di evidente ispirazione fotografica, ma ciò contribuì ancor di più a vincolare la sua produzione a una tale monotonia tematica che le sue scene orientaliste parvero svolgersi proprio nel suo giardino.

Nel corso della sua vita Pasini realizzò pochi autoritratti, tra i più conosciuti e noti vi è certamente l'*Autoritratto* del 1888, oggi agli Uffizi. Il gioco di luci e ombre a risaltare i volumi dell'artista, la posa e il taglio dell'immagine già rivelano l'impostazione fotografica nella struttura stessa dell'opera, ipotesi che prende poi corpo osservando l'abbottonatura invertita del panciotto, così come il taschino che appare sul lato destro della giacca, piuttosto che sul sinistro. Essendo il ritratto allo specchio un'abitudine ormai desueta a quell'epoca, è probabile che il ritratto sia stato realizzato partendo proprio da una fotografia sviluppata con un procedimento "a contatto" da negativo su vetro, il che, se da un lato giustifica l'inversione dei valori dell'immagine, dall'altro suggerisce come



Fotografo ignoto, *Scene dalla villa di Cavoretto di Alberto Pasini*, anni novanta del XIX secolo, archivio eredi Pasini



Alberto Pasini, *Contadina con mucca*, olio su tela, 22x16 cm, collezione privata

Pasini possedesse una certa conoscenza dei metodi di sviluppo delle lastre fotografiche.

L'osservazione di questi dettagli pone davanti a una problematica molto comune per l'epoca. La stessa impostazione è infatti riscontrabile, ad esempio, nell'*Autoritratto* di Giovanni Fattori del 1894, oggi all'Istituto Matteucci di Viareggio, in cui si ritrova la stessa inversione dei valori della giacca e del panciotto applicata anni prima dal Pasini. Certo l'autoritratto del primo appare più freddo e asettico nel fondo indefinito della scena, mentre nel secondo Fattori è immerso nel suo studio, tra le sue tele. Tuttavia, in entrambi i casi, è interessante notare come i due si siano concessi all'obiettivo fotografico in età avanzata – nel 1888 Pasini era sessantaduenne, mentre Fattori nel 1894 aveva sessantanove anni – introducendola negli spazi intimi e personali, di ritiro quasi spirituale quali furono la villa di Cavoretto per Pasini e l'atelier per Fattori.

Altri ritratti fotografici francesi appartenuti a Pasini furono distribuiti in Italia da Mulnier, fotografo ufficiale dei partecipanti alle Esposizioni universali di Parigi, a loro volta utilizzati per realizzare delle incisioni, come fece per un disegno anche l'amico e artista Filippo Liardo.



Alberto Pasini, *Autoritratto*, 1888, olio su tela, Firenze, Galleria degli Uffizi



Giovanni Fattori, *Autoritratto*, 1894, olio su tela, 70x55 cm, Viareggio, Istituto Matteucci



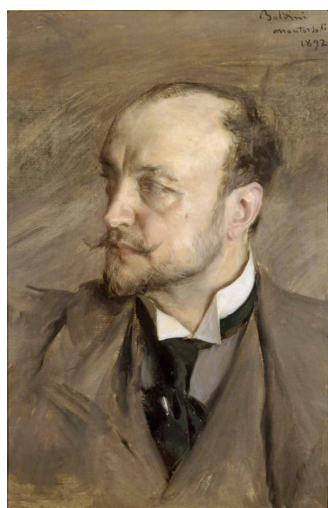
Ferdinand Mulnier, *Giovanni Boldini*, 1867, carte de visite, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, n. 2559



Ferdinand Mulnier, *Alberto Pasini*, 1867, carte de visite, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, n. 2585



Alberto Pasini, *Autoritratto per Filippo Liard*, ultimo quarto del XIX secolo, inchiostro a penna su carta, 293x230 mm, Parma, fondazione Cariparma



Giovanni Boldini, *Autoritratto a Montorsoli*, 1892, olio su tela, Firenze, Galleria degli Uffizi



Incisione apparsa sulla copertina de «L'Arte all'Esposizione del 1898»



Fotografo ignoto, *La principessa Laetitia in visita all'atelier di Alberto Pasini a Cavour*, 1898 ca., archivio eredi Pasini

1.2.2 Le fonti per la produzione orientalista di Domenico Morelli

Nonostante Napoli avesse perso il ruolo di capitale del Regno, nonostante la maggiore distanza rispetto alle città del nord meglio collegate ai palcoscenici europei, dall'Unità nazionale la città continuò ad attirare artisti e intellettuali, di passaggio o in cerca di cittadinanza a pieno titolo. Qui la fotografia si affermò precocemente facendo sì che, sin dagli anni Cinquanta, anche in ambito accademico, gli artisti fecero del suo uso una prassi abituale.²²³

L'ambiente fu molto ricettivo nei confronti delle novità provenienti da Parigi e Londra, che sempre più parvero rispondere alle nuove problematiche sulla percezione del reale di cui dibatterono gli artisti napoletani, su tutti Domenico Morelli. Figura di spicco e di riferimento per tutte le dinamiche che coinvolsero il Meridione artistico del secondo Ottocento, Morelli fu il personaggio che più si pose con uno spirito di apertura e accoglienza nei confronti dei moderni linguaggi d'oltralpe attraverso un dialogo fruttuoso e costante con i più rilevanti artisti europei contemporanei.

Dalla metà dell'Ottocento la pittura napoletana orientalista ruotò attorno alla sua esperienza, alla sua arte, che «era di rappresentare figure e cose, non viste, ma immaginate e vere a un tempo».²²⁴ A Napoli fu prodotta una serie interminabile di opere nate dall'esempio e dalle innovazioni morelliane, scene arabe, africane, che artisti come Netti, Marinelli, De Gregorio poterono vedere in prima persona, mentre altri, come De Nittis e lo stesso Morelli, furono costretti a far riferimento esclusivo ai repertori fotografici e a stampa diffusi in quegli anni, al fine di ricostruire con maggior verità possibile le ambientazioni che mai videro dal vivo. I *clichés* circolanti negli ambienti artistici napoletani supportarono queste ricostruzioni di scene orientali in atelier, che

²²³ M. Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'Arte Italiana, parte III, vol. II, t. II, Illustrazione e fotografia*, Einaudi, Torino 1981, pp. 423-543, p. 443.

²²⁴ D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo XIX*, a cura di Benedetto Croce, Bari 1915, p. 25.

talvolta, però, produssero anche scene inverosimili a causa di errate interpretazioni dei pittori delle stesse fonti fotografiche.²²⁵

Molto è stato scritto a proposito della produzione orientalista morelliana e delle sue fonti, così come del suo ricorrere alle fotografie ottenute dai rivenditori cittadini, professionisti e corrispondenti esteri come Alma-Tadema, come si vedrà più avanti, e Jean-Léon Gérôme, conosciuto in occasione della sua visita all'Esposizione universale parigina del 1855. L'artista stesso, «che dicono non abbia mai varcato lo Jonio»,²²⁶ fu spesso preoccupato nel dover rappresentare scene mai viste dal suo occhio: «il terreno è smaltato di fiori gialli, siamo quasi in riva di un lago azzurro, la gente che si move [*sic*] è gente dell'Oriente, la luce è viva, cruda e spietata. Come farò ad eseguire dal vero tanta roba! E meglio non pensarci, parliamo d'altro».²²⁷ Morelli fece parte di quella categoria di pittori d'invenzione che usarono spunti orientalisti per creare volutamente immagini ibride, come la sua *Donna col ventaglio*.

Dalla prima mostra della Società Promotrice di Belle Arti del 1862 l'ambiente artistico napoletano fece riferimento alle varie tendenze orientaliste francesi, dalle scene marocchine di Delacroix alle atmosfere dei pittori *pompier*s, le cui opere furono conosciute sia grazie alle riproduzioni fotografiche commercializzate da Goupil, sia per i passaggi degli stessi pittori in città. L'interesse e l'attenzione alle dinamiche artistiche d'oltralpe furono uno dei tratti distintivi dello spirito dello stesso Morelli, che, lungi da sentimenti nazionalistici, confidò al cognato Pasquale Villari le sue preoccupazioni circa lo stato dell'arte in Italia, dove la produzione sembrò «più o meno imitazione o contraffazione dell'arte, specialmente della pittura forastiera, perché gli artisti dirigono i loro lavori a contentare il mercato di Francia, d'Inghilterra, etc., e volere o non volere si adattano a parlare una lingua mista per farsi accettare. L'arte che si fa in Francia [...] diventa spontanea e vera, la tecnica loro è parte naturale del processo della loro mente, e

²²⁵ I. Valente, *Le forme del reale. Il naturalismo e l'immaginario storico ed esotico nella pittura napoletana del secondo Ottocento*, in F. C. Greco (a cura di), *La Pittura Napoletana dell'Ottocento*, T. Pironti, Napoli 1993, p. 61.

²²⁶ U. Ojetti, *All'Esposizione di Torino. La pittura moderna, paesi e marine*, in «Il Resto del Carlino», n. 296, 1898.

²²⁷ Lettera di Domenico Morelli a Giuseppe Verdi, 1879, in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906, p. 159.



Domenico Morelli, *Donna velata (Odalisca)*, 1873, olio su tela, Milano, Casa di Riposo dei Musicisti, Fondazione Giuseppe Verdi



Pascal Sébah, *Dame turque voilée*, anni Settanta dell'Ottocento, albumina, già mercato antiquario



Pascal Sébah, *Femmes turques voilées*, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, Ken and Jenny Jacobson Orientalist Photography Collection

progrediscono anche senza avere il dono della natura italiana».²²⁸ L'arte parigina, in particolare, rappresentò un metro di paragone costante per l'artista, che comunque non si sottrasse al tipico invio di una parte della sua produzione «così originale, tanto cospicua e che fa un grande onore all'Italia, all'estero, dove si smercia la massima parte di quanto essa produce».²²⁹

La sua visita all'Esposizione universale del 1855, in compagnia del mercante Giuseppe Tipaldi, fu l'occasione per aggiornare la propria pittura con i modelli artistici più innovativi del momento e a cui più intensamente guardò nell'orientare il suo linguaggio. Già un anno prima della manifestazione comunicò il suo desiderio di recarsi a Parigi «non per staccarmi dalla mia famiglia ma perché mi pare di potere fare qualche cosa di meglio, imparare a farmi conoscere, prendere a lavorare e stare al corrente di quello che si fa nel mondo artistico»,²³⁰ per confrontarsi con l'ambiente culturale più cosmopolita e all'avanguardia d'Europa, per far conoscere il proprio nome e lavorare «in mezzo ai grandi artisti e combattere ad armi uguali, coi stessi mezzi, e ancora perché ho bisogno di ringiovanirmi un poco, anzi assai, perché mi sento vecchio assai».²³¹ Morelli considerò Parigi, dove «vi sono molti e buoni artisti», come un simbolo a cui l'Italia tutta avrebbe dovuto guardare, dato che nella capitale francese l'«arte sta forse più innanzi di quello che ne pensano a Roma, non dico di qua perché qua non si sa nulla di nessuna cosa».²³²

Come detto, il Morelli orientalista appartenne alla categoria che “vide” le ambientazioni delle loro opere esclusivamente attraverso le incisioni, le stampe e le fotografie. Nel procurarsi questa documentazione, si avvale sia dell'iniziativa personale di valenti fotografi e editori dell'epoca, sia di commissioni dirette, affidandosi a operatori di fiducia nell'ambiente partenopeo come Alphonse Bernoud, Ferdinando Lembo, Carlo Fratacci, Michele Bovi, Luigi Guida.²³³

²²⁸ D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari, II, 1860-1899*, a cura di Anna Villari, Napoli 2002, p. 117, lettera n. 257, 1886.

²²⁹ *VI Esposizione Nazionale Artistica, Venezia, Quadri e statue*, F.lli Treves, Milano 1887, p. 49.

²³⁰ D. Morelli, a cura di Anna Villari, *op. cit.* 2002, p. 253, lettera n. 136, settembre 1854.

²³¹ Ivi, p. 274, lettera n. 150, [1855].

²³² Ivi, p. 272, lettera n. 149, 28 aprile 1855.

²³³ D. Del Pesco, M. Picone Petrusa, *op. cit.* 1981.

A supporto di questi documenti iconografici, Morelli poté contare su una conoscenza approfondita del Vangelo,²³⁴ dell'Antico Testamento, di tutti i testi sacri di imprescindibile riferimento come il Corano,²³⁵ coniugandoli sincreticamente alla lettura della letteratura francese contemporanea, a testimonianza della modernità della sua indole artistica.

«Ho potuto avere da Parigi due libri di Ménaud gli *Annali des Rois d'Assyrie* e il libro di Ninive, ora avrò da Londra alcune fotografie dei scavi fatti da Layard. [...] Voglio leggere cose nuove, fammi il piacere di procacciarmi la traduzione in francese di quelle opere scritte nei caratteri cruciformi che sono state trovate a Ninive».²³⁶

È stata più volte riconosciuta l'influenza della *Vie de Jésus* di Ernest Renan, personaggio molto noto in Italia che incontrò Morelli almeno una volta a Firenze, in occasione del IV Congresso Internazionale degli Orientalisti del 1878. I suoi scritti possedevano quello spessore filosofico che contribuirono all'evoluzione in chiave simbolista dell'orientalismo morelliano.²³⁷

²³⁴ A. Venturi, *Domenico Morelli*, Terzani, Roma 1901, p. 158: «Avrebbe voluto ridarci l'ambiente orientale, ricostruire i luoghi dove Cristo visse; ma i suoi studi di seconda mano non eran bastevoli, e dovette appagarsi d'intendere la poesia evangelica, e di dare all'insieme, alle vesti, ai tipi, alquanto di verità storica. Se il Morelli fosse stato in Oriente, ci avrebbe dato delle scene della vita del Cristo che non sarebbero state intese, tanto le avrebbe rappresentate a distanza dalle nostre tradizioni e dai nostri sentimenti; vivendo a Napoli, dovette darci una ricostruzione ideale».

²³⁵ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, 6 gennaio 1872, in Anna Villari, *op. cit.* 2002: «Il Vangelo mi seduce con la calma e l'umiltà, e nell'Oriente trovo più arte e meno artificio. Il soggetto del Vangelo è più universale, è umano e moderno. Il modo col quale io l'ho dipinto non è quello col quale si dovrebbe, ma io l'ho fatto come lo sentivo, il mio Cristo il mio tipo dei dottori delle donne dei luoghi. L'ho fatto con coraggio perché ci ho visto uno scopo, rompere la imperfezione di certa pittura tradizionale, che era scesa fino a servire di decorazione di pareti, scherzando e giuocando con la più stupenda leggenda della carità e del dolore. [...] Ho studiato il Corano, e la vita che ha scritto Irving, ho letto certi viaggi, ho visto alcune fotografie, e farei una preghiera. Mi lusingo forse, ma una certa linea e un certo colore mi pare che può esprimere la sintesi di quella razza. La razza semitica mi pare la prima fra quelle germogliate sulla terra».

²³⁶ D. Morelli, a cura di Anna Villari, *op. cit.* 2002, pp. 135-137, lettera n. 270, 28 gennaio 1889. Il probabile incontro tra Morelli e lo stesso Layard dovè avvenire in occasione del soggiorno di quest'ultimo a Napoli nel 1880.

²³⁷ M. A. Fusco *Orientalismo napoletano e mondo islamico: il caso Domenico Morelli*, in A. Cilardo, *Atti del convegno sul tema: Presenza araba e islamica in Campania*, Istituto universitario L'Orientale, Napoli 1992, p. 318; I. Valente, *La tensione al misticismo simbolista: i temi del Cristo e degli angeli*, in L. Martorelli, *op. cit.* 2005, pp. 171-175.

Più dibattuta è la questione dell'apporto delle *Tentations de Saint Antoine* di Gustave Flaubert nell'omonima opera di Morelli. Si è cercato di rintracciare i precisi riferimenti che poterono suggerire all'artista tale soluzione nella creazione della scena, specialmente nell'interpretazione esplicitamente sensuale ed erotica della tentazione. Eppure, come sostenuto da Maria Antonella Fusco, non si può esser certi della citazione di uno scrittore processato per oltraggio alla morale pubblica e religiosa contro il buon costume circa trent'anni prima²³⁸ se non nella scelta della posa del santo, che «rimane addossato al muro della capanna, a bocca spalancata, immobile...catalettico».²³⁹

Pur evocando ripetutamente la presenza di figure femminili tentatrici, non è facile infatti individuare nel testo francese le parti a cui poté ispirarsi Morelli, anzi l'iconografia scelta dal pittore napoletano sembra piuttosto far riferimento allo scritto originale di Atanasio di Alessandria, *Vita di Antonio*²⁴⁰, specialmente nel momento in cui il Santo trovò rifugio in un sepolcro su una montagna. Secondo una tradizione dell'Egitto pagano infatti, seguendo l'abitudine dei cateuchi,²⁴¹ una particolare categoria di reclusi abituati a ritirarsi nel tempio di Menfi, Antonio trovò riparo in una grotta nel deserto. Fu qui che subì le tentazioni lussuose del demonio, e non nella capanna, come raccontato da Flaubert. Il fortino descritto dallo scrittore francese è un elemento che ricorre in un successivo ritiro spirituale del Santo, che invece non assisté ad alcun tipo di tentazione femminea nel sepolcro.

Morelli, pur reinterpretando liberamente le sue fonti antiche e moderne, rispettò un'iconografia ancora classica e tradizionale specialmente nello scelta della grotta come rifugio del Santo, motivo che vantava illustri precedenti illustri, da David Teniers II fino a Eugène Isabey, contemporaneo di Morelli e figlio di Jean-Baptiste. Più rispondente all'iconografia morelliana appare la narrazione delle tentazioni fatta da Atanasio:

«L'uno, infatti, suggeriva pensieri impuri, l'altro li scacciava con le preghiere; l'uno lo eccitava, l'altro, come arrossendo di vergogna, dava forza al suo corpo mediante la fede e i digiuni. Il diavolo,

²³⁸ M. A. Fusco, *op. cit.* 1992.

²³⁹ G. Flaubert, *La tentazione di Sant'Antonio*, trad. di A. Richelmy, Einaudi, Torino 1990, p. 23.

²⁴⁰ Atanasio d'Alessandria, *Vita di Antonio. Lettera di Atanasio, vescovo di Alessandria, ai monaci che vivono in paesi stranieri sulla vita del beato Antonio il Grande*, 8.1.

²⁴¹ Vangelo di Marco, 5.25; Vangelo di Luca, 8.29.

sciagurato, di notte assumeva anche l'aspetto di una donna e ne imitava il comportamento in tutte le maniere, con il solo intento di sedurre Antonio. Ma questi, pensando a Cristo e meditando sulla nobiltà che l'uomo possiede grazie a lui e sulla qualità spirituale dell'anima, spegneva il fuoco della sua seduzione. Di nuovo il Nemico gli suggeriva la dolcezza del piacere, ma Antonio, come adirato e addolorato, pensava alla minaccia del fuoco e al tormento del verme, opponeva questi pensieri alle tentazioni del Nemico e passava attraverso di esse senza patirne danno».²⁴²

Un nuovo approfondimento delle fonti che poterono ispirare la genesi delle *Tentazioni* porta alla confutazione di quanto sostenuto sempre dalla Fusco, secondo cui l'unico asse artistico francese che poté suggestionare il pittore napoletano fu costituito da Chassériau e dal suo collaboratore Pierre Puvis de Chavannes.²⁴³ Nel confronto tra le opere, sembra evidente l'osservazione dell'omonima opera francese del 1871 di Alexandre-Louis Leloir, illustratore e pittore di scene storiche, orientaliste e di genere, legato al già citato Adrien Beugniet,²⁴⁴ un tempo mercante di Pasini.

Le assonanze tra i due dipinti sono importanti, specialmente nell'organizzazione di tutta la scena e nella scelta dell'ambientazione. L'opera di Leloir, per quanto riguarda le figure tentatrici, sembra prendere in prestito le soluzioni di Courbet, in particolare il modello della *Femme au perroquet*, per la quale ricorse all'utilizzo delle stesse fotografie francesi di cui sembrò servirsi Morelli per le figure femminili del suo *Sant'Antonio*.²⁴⁵ Sette anni dopo Morelli rielaborò la sua *Tentazione* in chiave simbolista attraverso l'inserimento di corpi di donna più eterei e della farfalla, simbolo di voluttà posato sulla stuoia del Santo. Il tutto fu rafforzato poi dal senso di non finito nelle teste sul fondo della scena, dibattuta peculiarità, che gli valse le critiche di Gérôme,²⁴⁶ volontariamente adottata «per indicare che sono visioni. Se, infatti, fossero state delle donne in carne ed

²⁴² Atanasio d'Alessandria, *Vita di Antonio*, 5.4.-5.6.

²⁴³ M. A. Fusco, *op. cit.*, in «OttoNovecento, rivista di storia dell'arte», 3/96, p. 30.

²⁴⁴ Si veda il carteggio tra Leloir e Beugniet, *Autographes, Carton 20*, Parigi, INHA.

²⁴⁵ M. Miraglia, *Morelli e la fotografia*, in L. Martorelli, *op. cit.* 2005, p. 138.

²⁴⁶ Lettera di Jean-Léon Gérôme a Domenico Morelli, Parigi, 18 dicembre 1878, in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906, pp. 222-223: «Mi sembra che ci sia un po' troppa ricerca nella composizione per arrivare all'originalità: questa preoccupazione vi ha condotto al bizzarro, allo strano. [...] Quanto alle teste che appaiono lontane a sinistra e vicino alla figura del Santo, trovo che non si attacchino a nulla, si direbbero delle maschere senza corpi che sono state lì appese: aggiungiamo ancora che i visi, soprattutto quelli di destra, non sono subito colti dallo spettatore, e ce ne si accorge solo dopo una seria osservazione. So bene



Domenico Morelli, *Le Tentazioni di Sant'Antonio*, 1878, olio su tela, 137x225 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Alexandre-Louis Leloir, *Les Tentations de Saint-Antoine*, 1871, olio su tela, 72x100 cm, collezione privata

che la vostra idea è stata di rendere delle apparizioni piuttosto che delle cose reali, ma credo che queste ombre non siano sufficientemente spiegate».

ossa, sarebbe bastato a Sant'Antonio di chiudere gli occhi, ma trattandosi di una lotta interna, non gli resta che sollevare la mente al cielo e tutte le sue membra indicano questo sforzo supremo».²⁴⁷

Pur essendo il dipinto di Leloir il più eclatante esempio di contaminazione francese nell'opera napoletana, Morelli sembrò ispirarsi anche a ulteriori dipinti stranieri, il che non stupirebbe se si considera il grado d'aggiornamento e la



Louis Gallait, *La Tentation*, 1848, olio su legno, 21,5x29 cm, Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique

spiccata apertura dell'artista napoletano nei confronti delle dinamiche artistiche europee a lui contemporanee.

Oltre alla già citata prossimità tematica con l'omonima opera di Eugène Isabey del 1869, in un articolo sull'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino del 1880, Paul Leroi rintracciò una possibile altra suggestione per l'artista napoletano. La penna dell'autore francese sminuì l'originalità del *Sant'Antonio* di Morelli con una critica spietata, riferendo come all'artista «si è generalmente attribuito l'onore di un'idea nuova. Assolutamente non nuova; M. Gaillait l'ha avuta da molto tempo, per citare solo lui; tutti conoscono la sua *Tentation* al Palais de Bruxelles, popolarizzata per prima dalla litografia, poi dall'incisione. M. Morelli coltiva serenamente le reminiscenze con la più insigne goffaggine, ciò che non è precisamente una circostanza attenuante».²⁴⁸

²⁴⁷ D. Liroy, *L'arte in Italia a proposito dell'Esposizione artistica nazionale di Torino*, tip. San Pietro a Majella, Napoli 1880, p. 16

²⁴⁸ P. Leroi, *Quatrième Exposition nationale italienne des Beaux-Arts.*, in «L'Art, revue hebdomadaire illustrée», t. 4, 1880, pp. 12-19: «M. Morelli è amicalmente ciò che si dice, in termini d'atelier, un artista “che dipinge dello chic”, e di mediocre fattura, bisogna aggiungere per non dare uno strappo alla verità. [...] La *Tentazione* del pittore napoletano si svolge in una grotta in sapone e panna montata; il corpo dell'ammaliatrice di cui si intravede la testa sola, non è mai esistito; ricompensa onesta che lo ritroverà; anche il Santo è molle come la grotta e la grotta molle come il Santo, il cui vestito non ha il minimo accento, non una piega, i cui piedi non sono mai stati disegnati così poco, assolutamente come l'incrocio delle gambe appartenga alla fantasmagoria pura. Una schiarita blu, del blu più anti colorista, s'ostenta vicino alle tre maschere senza vita placcate contro il fondo più falso; queste maschere in decomposizione non spiegano troppo, rendendola poco meritoria, la continenza del Santo. Il tocco è piatto e smidollato; la tonalità generale anche povera, appassita per quanto possibile, poco vera, poco verosimile, poco “artista”,

La *Tentation* a cui fece riferimento il critico francese, oggi conservata al Musée royal des Beaux Arts de Belgique di Bruxelles, fu un'opera del 1848 di Louis Gallait, pittore belga d'ascendenza storica e romantica, maestro dell'italiano Cesare Dall'Acqua, che cominciò un apprendistato nel suo atelier proprio in quello stesso anno.

L'opera di Gallait, se da un lato presenta molte differenze con l'equivalente morelliano nella sua struttura e nell'intonazione ancora romantica, dall'altro gli si avvicina tanto nell'adozione dei temi della grotta e della donna come demoniaca figura ammaliatrice, quanto nella scelta delle fonti letterarie: anche in questo caso non Flaubert, che pubblicò il suo scritto nel 1874, ben ventisei anni dopo l'opera del pittore belga, ma la *Vita di Antonio* di Atanasio da Alessandria.

La conoscenza diretta tra i due artisti dovette avvenire nel 1855, in occasione del *tour* europeo di Morelli, che portò questi a visitare il nord Italia, la Germania e le Fiandre, in particolare Bruxelles. Gallait in quel periodo era una delle personalità di spicco della scuola fiamminga²⁴⁹ e di certo era noto Napoli. Lo scambio tra i due, in effetti, sembra essere reciproco e lascia aperte molteplici prospettive di indagine sul loro rapporto, specialmente grazie alle analogie tra le loro opere. Oltre alle serie sugli episodi della vita del Tasso, l'esempio più eclatante potrebbe essere rappresentato da un dipinto apparso nel 2008 sul mercato antiquario americano, attribuito a Gallait e intitolato *Iconoclast confronting an iconographer*,²⁵⁰ soggetto chiaramente derivato dalla copia de *Gli Iconoclasti* del Morelli, oggi al Museo di Capodimonte di Napoli.

Come Pasini, anche Morelli, aperto a tutte le novità tecniche e tecnologiche dell'epoca, sfruttò le più note fotografie orientaliste, raccolte negli album presenti sul mercato, per arricchire le sue fonti e ottenere una documentazione rapida e

la composizione mal equilibrata, mal posta, l'ossatura di ogni personaggio è assolutamente assente. [...] Questa donna graziosa è trattata nella stessa maniera inconsistente, montata, saponosa, con questa aggravante caratteristica dei pittori secondari che, non solo subordinano la figura umana agli accessori, ma la schiacciano sotto l'importanza che gli danno. Al primo colpo d'occhio, ci si accorge che il fondo di parato avanza, rilegando il viso della giovane donna in secondo piano, poco incanta senza dubbio la tonalità borgogna sparsa sui suoi tratti. Il disegno è sempre di un'insufficienza estrema, il fare sprovvisto di ogni virtuosismo, e il colorito anti colorista. [...] Riassumendo, M. Morelli non è altro che un Cabanel transalpino, e il profondo sdegno che ispirano i prodotti del Cabanel francese non ci spinge affatto all'ammirazione del suo sosia napoletano».

²⁴⁹ A. R. Willard, *A sketch of the life and work of the painter Domenico Morelli*, Boston, New York, Houghton, Mifflin and Company, Boston 1895, p. 23.

²⁵⁰ Jackson's International Auctioneers, Indianapolis, 2 dicembre 2008, lotto 68.

iconograficamente fedele per la genesi delle sue tele orientaliste. Morelli si servì di queste immagini in connubio con un'intensa attività grafica, anche se fino ad ora il suo personale rapporto con la fotografia appare ancora frammentato e si è basato su ipotesi poggiate su tracce e indizi sparsi.²⁵¹

In certi casi tuttavia è possibile risalire precisamente a queste fonti inviategli da Parigi dallo stesso Adolphe Goupil, che, oltre ad essere l'aspirante mercante e editore delle sue opere, diventò anche uno dei suoi fornitori fotografici, nell'intento di dotare l'artista napoletano di un incentivo valido a invogliarlo alla conclusione dei lavori promessi nella maniera più rapida possibile e con maggiore veridicità. Questo dato si desume dalle lettere tra i due, in particolare una in cui Goupil comunicò a Morelli di avergli fatto «inviare, da qualche giorno, tramite la posta, un piccolo numero di fotografia tipo d'Oriente (Egitto), i cui fogli fanno parte di un'opera pubblicata al Cairo, se lo desiderate potrei inviarvi l'opera pubblicata».²⁵² Il mercante e Gérôme, che senza successo già aveva proposto al maestro napoletano di imbarcarsi con lui da Napoli per Costantinopoli nel suo viaggio del 1875,²⁵³ gli fornirono ripetutamente questo tipo di supporto documentario. Presumibilmente stavolta Goupil spedì a Morelli alcune fotografie di Félix Bonfils, utilizzate da Morelli come riferimento iconografico per la sua serie di opere a soggetto biblico, in cui provò a ricreare delle ambientazioni realistiche per gli episodi della vita di Cristo, come riscontrabile negli esempi d'architettura tombale de *Gli Ossessi*.

Come prova della continua sete d'esattezza, egli «teneva stesa nel suo studio una grande carta della Palestina, la studiava in modo da definirne i minimi punti, e se ne immedesimava, così che il Patriarca di Gerusalemme, recatosi a visitarlo, dinanzi ai suoi quadri, ai suoi studii, ai suoi disegni della Galilea e della Giudea, gli diceva: ma voi ci siete stato!». ²⁵⁴ In particolare, per la costruzione dello scenario de *Gli Ossessi*, e

²⁵¹ M. Miraglia, *op. cit.* 2012, p. 98.

²⁵² Lettera di Adolphe Goupil a Domenico Morelli, Parigi, 22 marzo 1876, in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906, p. 189.

²⁵³ Lettera di Adolphe Goupil a Domenico Morelli, 26 maggio 1875, in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906, p. 167: «Feci vedere a Gérôme l'acquaforte de "La figlia di Jairo". Mi ha incaricato di farvi i suoi complimenti e di dirvi che conta di partire nel mese di maggio (inizi) per Costantinopoli, che se voi volete venire con lui, sarà incantato di avervi come compagno di viaggio».

²⁵⁴ Ivi, p. 146.

sull'evidente influenza fotografica in quest'opera, mi sembra interessante l'analisi condotta da Claudio Poppi, secondo cui «appare significativo sottolineare l'evoluzione grafica legata al dipinto: il pittore pare prenda le mosse dal paesaggio, probabilmente attraverso delle fotografie, e man mano aggiunge i protagonisti indagati con cura, tra cui spesso si riconoscono figure destinate a tornare nella sua mente, protagonisti di invenzioni successive. Così succede che sullo sfondo, leggermente spostato sulla destra della tela, si può riconoscere quello che poi diventerà l'ossessione morelliana di Jago, il personaggio incurvato su Otello».²⁵⁵

Una lettera inviatagli di nuovo da Goupil, stavolta il 9 marzo 1876, è significativa proprio riguardo al connubio tra attività grafica e supporto fotografico:

«Mi sono incaricato di trovarvi delle fotografie della Galilea. Vedevo ciò come cosa fatta, ma mi rendo conto di essermi sbagliato. Gérôme, a cui ne ho parlato e che ne ha comprato qualcuna un po' ovunque, mi ha incaricato di dirvi che s'incaricherà di procurarsene e ve le invierà. Nell'attesa, vi ho appena inviato una piccola cassa contenente un esemplare dell'opera pubblicata da differenti anni da Maxime Ducamp sull'Egitto, la Nubia, la Siria e la Terra Santa. Ci ho aggiunto qualche foglio pubblicato in Inghilterra. Se ne trovo altre ve le invierò. L'opera di Maxime Ducamp è esaurita, questa l'ho trovata all'Hôtel des Ventes publiques».²⁵⁶

La missiva è interessante sotto molteplici punti di vista. Stupisce *in primis* come una così utile testimonianza sull'esperienza artistica di un maestro come Morelli sia stata sottovalutata da Primo Levi l'Italico, essendo questa uno stralcio omissivo di una lettera già pubblicata da lui nella monografia sull'artista del 1906. Considerando come a quell'epoca l'utilizzo della fotografia potesse ancora svalutare il valore di un'opera o di un pittore agli occhi della critica, la scelta dell'autore potrebbe rispondere alla volontà di tacere gli espliciti e precisi riferimenti alle immagini che il Morelli poté ricevere da Goupil.

²⁵⁵ C. Poppi, *Domenico Morelli, il pensiero disegnato. Opere su carta dal fondo dell'artista presso la GAM di Torino*, GAM, Torino 2001, p. 234.

²⁵⁶ Lettera di Adolphe Goupil a Domenico Morelli, Parigi, 9 marzo 1876, *Carteggio Morelli*, CM I-196, cc. 1-2, Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III, parte inedita della missiva già pubblicata da P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906.

Secondariamente, oltre ad alcune fotografie orientaliste di ambito inglese, che potrebbero identificarsi nei *clichés* di James Robertson, le parole del mercante fanno riferimento di una personalità francese famosa come Maxime Du Camp, contenute nell'album *Voyage en Égypte, en Nubie et en Syrie de Maxime Du Camp en 1849-1850*, una pubblicazione che registrò un tale successo commerciale da risultare esaurita in un crocevia importante come Parigi, costringendo Goupil ad acquistarne un esemplare all'Hôtel Drouot.

Alcune fotografie d'Egitto di Du Camp, come visto per Pasini, furono adoperate da Morelli come spunto dei suoi disegni preparatori. Mi riferisco in particolare alla prova *Thèbes, tombeaux des rois*, che certamente intervenne nella redazione di *Studio di Paesaggio* del 1876. Questa stessa fotografia fu utilizzata in più occasioni, come si può notare ancora nella parte destra della scena de *Gli Ossessi*, nel fondale roccioso in lontananza in cui si scorgono i sepolcri e le tombe dell'immagine di Du Camp.

«Nella sua escursione in Oriente, Du Camp ha voluto non solo fare un viaggio da turista, ma anche un viaggio d'archeologo e da pittore; dopo Volney, Chateaubriand e Lamartine, far scrivere dal sole stesso la storia e osservare l'aspetto della Siria, dell'Egitto e dei luoghi santi, rilevare i monumenti, rendere i siti e penetrare, per così dire, nella familiarità dei popoli visitati e nell'intimità dei paesi percorsi, attraverso una riproduzione comprensibile. Il miglior modo per tradurre un viaggio, è di far viaggiare il lettore stesso, di renderglielo oculare e palpabile. [...] La pubblicazione di Du Camp [...] apre una nuova strada all'investigazione degli orientalisti, così come un orizzonte particolare agli studi degli artisti. L'arte, allo stesso modo della scienza, ci potrà trarre delle preziose informazioni. Il movimento intellettuale diretto verso l'Oriente può, ormai, prenderlo come *vademecum* delle sue ricerche e il manuale più certo e più intelligente».²⁵⁷

In un contesto di assoluta mancanza di testimonianze dirette, il processo di ricostruzione delle fonti visive, dalle lettere alle giuste fotografie, non solo quelle “probabili”, si rivela particolarmente interessante perché consente un'analisi più approfondita delle sollecitazioni culturali, religiose e commerciali che, dalla Francia, condizionarono la produzione italiana orientalista dell'Ottocento.

²⁵⁷ «La Lumière», 26 giugno 1852, p. 105.



Félix Bonfils, *Tombeaux*, 1875 ca., albumina, collections patrimoniaux de Bordeaux 3



Domenico Morelli, *Studio di paesaggio*, 1876, penna, inchiostro nero e carboncino su carta, 250x345 mm, Torino, Galleria d'Arte Moderna



Maxime Du Camp, *Thèbes, Tombeaux des rois*, 1850, estratto dal volume *Voyage en Égypte, en Nubie et en Syrie de Maxime Du Camp en 1849-1850*



Domenico Morelli, *Gli Ossessi*, 1873-76, olio su tela, 120x210 cm, Milano, Casa di riposo per musicisti, Fondazione Giuseppe Verdi

1.3 Il viaggio di formazione fotografica: la corrispondenza tra Giulio e Guido Carmignani

Dall'invenzione di Daguerre nel 1839 alla fine del secolo, Parigi registrò la più alta concentrazione di fotografi e fu il più importante crocevia per il mercato dei loro prodotti. Come nelle altre arti visive, la scuola parigina, celebrata come pioniera della nuova invenzione, continuò a eccellere in ambito internazionale nelle competizioni fotografiche. La crescita progressiva dell'industria fotografica francese è riscontrabile nel numero di immagini registrate nelle vendite pubbliche, che rimase al di sotto di cinquecento all'anno fino al 1857, per poi raggiungere i duemilaseicento esemplari. Il secondo picco fu poi raggiunto dal 1864 al 1870, periodo in cui il numero di fotografie in asta pubblica aumentò fino a poco più di novemila, per poi calare nuovamente alla soglia delle mille prove nel 1870.²⁵⁸ Il primo periodo di crescita può essere collegato all'introduzione dell'apparecchio stereoscopico, mentre il secondo al successo commerciale della *carte de visite* di Disdéri, il cui picco di popolarità fu raggiunto proprio all'inizio degli anni Sessanta perché adottato da molti studi fotografici.²⁵⁹

Dunque, se è vero che per tutto il secondo Ottocento gli italiani si recarono a Parigi per aggiornare il proprio linguaggio artistico attraverso l'osservazione delle più moderne espressioni artistiche del loro tempo, è altrettanto vero che, più o meno volontariamente, qui ebbero l'occasione di relazionarsi a una città dove, già nelle strade consacrate al commercio, la fotografia era esposta alla pari di ogni altra merce. Nella capitale francese la nuova invenzione provò a inserirsi nei quartieri tradizionali dell'arte, creando un panorama multiforme che contribuì a definire l'aspetto stesso della città.

Parlando della rue Vivienne, ad esempio, un articolo di Charles Joliet la descrisse come «la strada più animata, più brillante, quella che riassume la vita di Parigi. [...] Lì c'è un'esposizione d'oggetti d'arte e di curiosità, la forma antica e la fantasia della moda. Qui c'è una macchina a vapore mossa dall'elettricità. A destra, le finestre di una libreria

²⁵⁸ E. A. McCauley, *op. cit.* 1994, p. 50.

²⁵⁹ E. A. McCauley, *A.A.E. Disdéri and the carte de visite portrait photograph*, Yale University press, New Haven 1985.

la cui scacchiera multicolore parla tutte le lingue contemporaneamente. A sinistra, dei quadri, delle incisioni, delle fotografie».²⁶⁰

Guido Carmignani rappresenta un caso tipico di artista italiano che partì per la Francia tanto per osservare la pittura dei grandi maestri francesi, quanto per perfezionare i procedimenti tecnici della fotografia e acquistare il materiale utile alla sua pratica amatoriale. Il suo soggiorno nella capitale francese ci è dettagliatamente narrato dal carteggio tra lui e suo padre Giulio, che si articola in diciotto lettere conservate a Parma, una parte presso l'Archivio del Museo Glauco Lombardi²⁶¹ e l'altra in un archivio privato.²⁶² A questo *corpus* si possono aggiungere oggi altre tre lettere inedite, sempre inviate da Guido a suo padre da Parigi, tra settembre e ottobre 1857 e conservate presso il Getty Research Institute di Los Angeles. La ricostruzione di questi scambi epistolari è interessante perché sopperisce in primo luogo alle carenze di un repertorio bibliografico sull'artista parmense, ancora molto scarno,²⁶³ e ci consente di approfondire la sua esperienza a Parigi attraverso l'analisi del modo in cui il giovane Carmignani si rapportò all'ambiente artistico francese e a quello fotografico di ambito commerciale.

Guido partì alla volta della capitale francese il 13 settembre 1857, approfittando probabilmente del viaggio a Parigi di Gaetano Boni, amico di suo padre Giulio e commerciante di stampe e fotografie, alla ricerca di materiale per il proprio negozio di Parma. Il Boni effettuava regolarmente questo tipo di viaggi perché a Parigi vendeva riproduzioni fotografiche delle opere del Correggio e da qui riportava in patria le ultime novità del settore da presentare sul mercato parmense.²⁶⁴

²⁶⁰ C. Joliet, *Une rue à Paris*, in «Le Moniteur de la mode», 1867, p. 379.

²⁶¹ Sei lettere già pubblicate in R. Tassi, *Carmignani padre e figlio*, Silvana, Milano 1980.

²⁶² Dodici lettere già pubblicate in R. Cobianchi, *Guido Carmignani. L'année parisienne" di un paesaggista à metà Ottocento*, P.P.S. editrice, Parma 1999.

²⁶³ Per gli studi su Carmignani si faccia riferimento ai due volumi citati nelle note precedenti, oltre a A. Alessandri, *Notizie sulla vita e sulle opere del pittore parmigiano Guido Carmignani*, Officina d'Arti Grafiche, Parma 1913; R. Rosati, *Stereoscopia in Emilia Romagna e Guido Carmignani*, in «Archivio Fotografico Toscano», n. 30, 1999, pp. 58-61; G. Fiaccadori, A. Malinverni, C. Mambriani, *1860: prima e dopo. Gli artisti parmensi e l'Unità d'Italia*, Parma (Palazzo Bossi Bocchi, 15 gennaio-27 marzo 2011), Fondazione Cariparma, Parma 2011; G. Fiaccadori, A. Malinverni, C. Mambriani, *Parma: immagini della città dal Ducato all'Unità d'Italia*, Parma (Palazzo Bossi Bocchi, 19 novembre 2011-19 febbraio 2012), Fondazione Cariparma, Parma 2011.

²⁶⁴ R. Rosati, *Camera oscura: fotografi e fotografia a Parma, 1839-1920*, Artegrafica Silva, Parma 1990, pp. 77-100.

Lo spettacolo offerto dalla collezione del Conservatoire National des Arts et Métiers, e i congegni ottici in particolare, fu uno dei primi a richiamare la sua attenzione, come descritto in un passo di una lettera inedita di Guido:

«In esso sono contenuti i modelli in piccolo di macchine d'ogni genere: indi diverse sale spettanti all'ottica, acustica, geodesia, pittura sul vetro, porcellane et meccanica, geometria, locomotiva, fisica, cronometria, agricoltura, etc.etc.[...] Stoffe bellissime, tessuti con vetro filato, imitanti il broccato e la seta. Congegni curiosi di serrature, con pistole e campane, orologi con musica. Una fotografia tedesca d'un metro d'altezza e di larghezza, e vari oggetti d'ottica come camere oscure e lenti d'ogni genere etc.». ²⁶⁵

Gli anni Cinquanta dell'Ottocento segnarono il trionfo dell'apparecchio stereoscopico a Parigi, descritto anche sulle colonne della rivista «La Lumière» il 16 e il 30 novembre 1851. A determinarne il successo contribuì anche il prezzo contenuto dello strumento, venduto, a seconda dei materiali più o meno raffinati – dal cartone al palissandro – tra i nove e i venti franchi. La rubrica “*stéréoscope*” fece la sua prima apparizione nell'almanacco di commercio Bottin nel 1856,²⁶⁶ solo un anno prima dell'arrivo in città dell'artista parmense.

Il giovane Carmignani programmò di trascorrere un mese nella capitale francese per eseguire alcune commissioni per suo padre – stando alle stesse lettere, pur non avendo le risposte di Giulio, sembra che lo avesse incaricato di riportare con sé del materiale fotografico all'avanguardia – approfittando per rendersi conto dello stato dell'arte nazionale. Vi restò invece fino al 9 luglio 1858 almeno, data dell'ultima sua lettera nota inviata da Parigi.

Il suo primo messaggio al padre chiarifica entrambi gli scopi citati:

«Desidererei [...] la lettera di raccomandazione ed il Biglietto di Pasini. [...] P.S. Stamattina sono sortito con Boni alle 10, ed andammo nello stabilimento fotografico del Sig. Gaudin, ho comperate diverse

²⁶⁵ Lettera inedita al padre, Parigi, 28 settembre 1857, *Accademia nazionale di belle arti letters and Records*, Los Angeles, Getty Research Institute (da qui GRI), Special Collections (da qui SC), 860160.

²⁶⁶ *Almanach Bottin du commerce de Paris, des départemens de a France et des principales villes du monde*, Bureau de l'Almanach du commerce, Parigi 1839-1856.

vedute per stereoscopio di paesaggio ed alcune di conversazione nere, che farò dipingere per domani, e domani acquisterò le altre».²⁶⁷

Pasini fu un punto di riferimento per tutta l'Emilia Romagna artistica e fu legato alla famiglia Carmignani da un rapporto di amicizia, anche perché sia lui che Guido avevano studiato all'Accademia di Parma sotto la direzione di Girolamo Magnani e Giuseppe Boccaccio. Come si vedrà, il giovane Carmignani nutrì per lui un sentimento quasi di venerazione. Secondo Cobianchi, un primo segnale dell'influenza di Pasini su Guido in quegli anni è già individuabile nel taglio compositivo e nei rapporti proporzionali tra il cielo e il fiume in *Torrente Parma presso il ponte Dattaro* del 1854, mentre una resa simile degli effetti della luce lunare sembra riproporsi in *Effeto di luna su un fiume* del 1855.²⁶⁸ Non stupisce, pertanto, che Guido sia partito da casa sperando proprio di entrare in contatto con lui e farsi introdurre in un ambiente profondamente diverso e più caotico rispetto a Parma.

Il Pasini in quei mesi si trovava ancora in Medio Oriente con la delegazione diplomatica francese guidata da Prosper Bourée, per cui l'incontro tra i due fu posticipato. In compagnia proprio di Boni, Guido comunicò sin dai primissimi giorni l'acquisto delle prime stereoscopie di paesaggio e di altre definite "di conversazione". Relativamente a queste ultime, si trattò presumibilmente di fotografie fittizie di genere in cui l'autore ricostruì una conversazione tra i soggetti, prove per le quali Carmignani evidentemente richiese anche una modifica cromatica. Il nome della ditta ritorna ancora in una delle lettere inedite del carteggio:

«Leggo dopo che mi raccomandì di inviare a Parma il mio ritratto pel stereoscopio, questo già chiesi al sig. Gaudin, che mi rispose negativamente, ad ogni modo, dovendo acquistare qualche piccola veduta, me ne informerò presso ad altri».²⁶⁹

Sempre dall'annuario di commercio Bottin si desume che, assieme a Alexis Fay, a Glénisso, alla ditta *de Sourdots fils ainé* e a Warren Thompson, la ditta *Alexis Gaudin et*

²⁶⁷ Lettera al padre, Parigi, 18 settembre 1857, Parma, archivio privato.

²⁶⁸ R. Cobianchi, *op. cit.* 1999, p. 24.

²⁶⁹ Lettera inedita al padre, Parigi, 28 ottobre 1857, Los Angeles, GRI, SC.

frère fu tra i principali venditori di apparecchi stereoscopici di quel periodo.²⁷⁰ Nello stesso periodo, sulle pagine de «La Lumière» partì la pubblicazione dei rendiconti delle collezioni stereoscopiche messe in vendita da questa stessa ditta,²⁷¹ che nel giro di qualche anno cominciò a presentare sul mercato le prove fotografiche per artisti dei panorami di Pompei, Napoli e Sicilia. Facendo perno su un'imponente campagna pubblicitaria sulle riviste, la Maison Gaudin si rivolse agli amatori offrendo per soli dodici franchi «uno stereoscopio e sei prove chiuse in un cofanetto con serratura».²⁷² Negli anni la ditta praticò un ulteriore abbassamento dei prezzi, come nel caso delle prove su carta, vendute nel 1855 tra i dodici e i quindici franchi la dozzina, che nel 1857 furono vendute tra i sei e i dieci.²⁷³

A conferma del vantaggioso mercato parigino, qualche tempo dopo fu lo stesso Guido a comunicare al padre dei prezzi ancora minori di quelli della Maison Gaudin per degli «stereoscopi a prisma come il nostro, qui costano 3 franchi e mezzo [...] e potrebbero vendere da noi il doppio»²⁷⁴ (ciò che da tempo faceva il suo compagno di viaggio Gaetano Boni).

Il suo interesse per le fotografie emerge per tutta la durata del carteggio, facendo sembrare la sua come «una cronaca di luoghi e di fatti derivanti dalla sua passione per la fotografia».²⁷⁵ Dall'analisi di tutta la corrispondenza è possibile seguire anche il progressivo adattamento di Guido al nuovo ambiente e la sua crescente confidenza con le dinamiche del mercato fotografico parigino, scaturita dal contatto costante coi rivenditori cittadini.²⁷⁶

Sin dal suo ritorno dall'Oriente, Pasini sembrò essere il principale referente per Guido nel suo processo d'acclimatazione. L'incontro tra i due avvenne il 12 ottobre 1857, Carmignani inizialmente cercò di lavorare con lui, richiedendo al padre l'invio dei suoi

²⁷⁰ D. Pellerin, *Gaudin frères, pionniers de la photographie: 1839-1872*, Société des Amis du Musée Nicéphore Niépce, Charlon-sur-Saône 1997.

²⁷¹ «La Lumière», 10 maggio 1856.

²⁷² Ivi, 20 dicembre 1857.

²⁷³ D. Pellerin, *op. cit.* 1997, p. 148.

²⁷⁴ Lettera al padre, Parigi, 5 ottobre 1857, Parma, archivio privato.

²⁷⁵ R. Tassi, *op. cit.* 1980, p. 143.

²⁷⁶ Lettera al padre, Parigi, 15 gennaio 1858, Parma, archivio privato: «Vedute e stereoscopie torna meglio per ogni modo acquistare molto in una volta».

vecchi studi lasciati a Parma per «farne quadri sotto la direzione di Pasini»,²⁷⁷ e copiando anche un suo «quadretto di cui ti parlai».²⁷⁸

Scopriamo così che fu lo stesso Pasini a rivelargli «che la compagnia di Boni non mi avrebbe molto giovato»,²⁷⁹ adoperandosi allora per introdurlo di persona nell'ambiente artistico parigino: questi lo presentò al suo primo maestro Isabey²⁸⁰ e, avendo Guido già visionato alcune gallerie d'arte senza particolare successo,²⁸¹ lo raccomandò ai suoi mercanti, presso i quali il giovane Carmignani poté visionare alcuni dipinti francesi contemporanei:

«Il giorno avanti l'arrivo dell'acclusa del sig. Pasini [...] vidi che non avevo che montare la rue Blanche, e quindi mi trovavo nella via dove dimora Pasini (rue Pigalle). [...] Come vidi rue Labrujère, l'infilzai e trovai il negozio di colori del Sig. Ottoz, v'entrai e parlammo a lungo di Pasini che mi incaricarono di salutarlo. [...] Il sig. Berchet, come ti scrissi, l'avevo già visto, anzi fui da sua moglie ad informarmi come si era regolato Pasini, che mi disse in suo conto essersi presentato ad uno di questi pittori con la lettera del cav. Toschi. [...] Siccome è regola non locare alcun quadro per piccolo che sia per meno di quel tempo, onde occuparmi più a lungo, ne presi un altro di Lemmens, artista assai buono, più grande, al prezzo di 7 franchi».²⁸²

Nella lettera si fa riferimento al mercante Ange Marie Ottoz, padre di Jérôme,²⁸³ che sarebbe divenuto poi il rappresentante di Pasini fino alla firma del contratto con la Maison Goupil nel 1870. È probabile che Carmignani abbia avuto la possibilità di

²⁷⁷ Lettera al padre, Parigi, 29 ottobre 1857, Parma, archivio privato.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Lettera inedita al padre, 28 settembre 1857, Los Angeles, GRI, SC.

²⁸⁰ Lettera al padre, Parigi, 14 novembre 1857, Parma, archivio privato: «Domenica andammo insieme da certo Voillemot pittore figurista suo amico; [...] a due passi da quello entrammo nell'altro del sig. Isabey [...], uomo già in età, mi accolse gentilmente, e m'ha pregato volervi ritornare un'altra volta ad un'ora meno avanzata. [...] parte di questi giorni li ho passati in fargli spesso visita, e vederlo lavorare, parte in cercarmi un alloggio nel suo stesso quartiere, ma è stato tempo perduto: gli ateliers sono tutti affittati, e le camere a prezzi tutt'altro che discreti».

²⁸¹ Lettera inedita al padre, Parigi, 28 settembre 1857, GRI, SC: «Mi sono portato in alcuni negozi di quadri, ma non ne ho trovati degli artisti primari. Solo in uno ne osservai 2 graziosi. Uno era di Pasini, l'altro di Aguet».

²⁸² Lettera al padre, Parigi, 12 ottobre 1857, Parma, archivio privato.

²⁸³ Jérôme Ottoz fu menzionato da Pasini in una lettera del 20 agosto 1868 ad Adrien Beugniet, Parigi, INHA, carton 7, c. 2099.



Guido Carmignani, *Bestiame s'abbevera ai bordi di un fiume al tramonto*, 1866, olio su tela, 144,2x105,4 cm, già mercato antiquario



Théophile-Victor-Émile Lemmens, *L'arrivée de la charette*, olio su tela, 33x46,3 cm, già mercato antiquario



Guido Carmignani, *Viale al Camposanto, 2 novembre*, 1882, olio su tela, Parma, collezione Michelotti



Théophile-Victor-Émile Lemmens, *Fowl by stable door*, olio su tavola, 19x63,5 cm, Annapolis, Maryland, The Peabody Art Collection

conoscere Adolphe Goupil di persona, a cui fu raccomandato dal suo arrivo a Parigi²⁸⁴ e a cui certamente propose una sua serie di stampe litografiche.²⁸⁵

Secondariamente, nella galleria di Ottoz Guido noleggiò le opere di Théophile-Victor-Émile Lemmens, paesaggista francese che con la sua pittura sembra influenzare le vedute di Carmignani immediatamente successive al soggiorno parigino specialmente nei soggetti e nella resa degli effetti crepuscolari. Allo studio della luce di Lemmens si aggiunse poi la lezione dei più illustri esponenti della scuola di Barbizon, tra cui Français, di cui l'artista italiano copiò «in dimensione minore [...] un tramonto di sole in inverno».²⁸⁶ Questa lezione luministica gettò le basi di una progressiva maturazione osservabile prima nel 1866 in *Bestiame s'abbevera ai bordi d'un fiume al tramonto*, e successivamente nell'opera *Viale al Camposanto, 2 novembre*, in cui Guido mostrò una perfetta padronanza nella resa della luce solare filtrata dalla nebbia e dall'aria invernale, oltre a un accento spiccatamente realista nella rappresentazione della varietà dei personaggi di diverso ceto sociale.

La lettera del 27 settembre 1857, particolarmente lunga e ricca di contenuti, è interessante a questo proposito perché rivela come Carmignani cercò di entrare in contatto diretto con i *barbizonniers* attraverso la raccomandazione di un conoscente dello stesso Boni, «un Sig. Fayet, commissionario che mi ha promesso farmi conoscere il pittore Rousseau [...]. Da lui procurerò informarmi della spesa, del modo del come io potessi mettermi sotto la direzione del detto artista».²⁸⁷ Nell'insieme del carteggio non si trovano conferme circa l'avvenuta conoscenza tra i due, ma è certo che Guido studiò la lezione realista francese durante le visite alle collezioni museali di Parigi:

«Domenica l'altra, Monici essendo andato a pranzo da un suo conoscente a Versailles e Boni da un altro in Parigi, io me ne andai al Louvre e potei con comodo esaminare le vaste gallerie. Ho visto dunque i quadri tanto famosi del Gros, di Greuze, di David, etc. etc., e non mi contentarono. Le opere che stimo

²⁸⁴ Lettera inedita al padre, Parigi, 28 ottobre 1857, Los Angeles, GRI, SC: «Ho dunque trovato l'acclusa del sig. Grazioli per Bulla e Souy, ai quali fu già raccomandato Pasini, che mi ha detto su tale rapporto non gli giovarono gran cosa, e l'altra per Goupil»; lettera al padre, Parigi, 31 gennaio 1858, Parma, archivio privato: «Mi sono presentato al negozio di Goupil, ma è al presente in Germania, in seguito vi ripasserò».

²⁸⁵ Lettera al padre, Parigi, 14 novembre 1857, Parma, archivio privato: «Nella lettera ti dirò come mi avranno accolto, e nello stesso tempo se il sig. Goupil tiene quelle stampe».

²⁸⁶ Lettera al padre, Parigi, 12 febbraio 1858, Parma, archivio del Museo Glauco Lombardi.

²⁸⁷ Lettera inedita al padre, Parigi, 28 settembre 1857, Los Angeles, GRI, SC.

veramente insuperabili sono un'Assunta di Murillo, un quadro del Correggio e molti altri di classici italiani. Paesi non ve ne sono, i plafonds sono dipinti da pittori moderni, e Delacroix sembrami migliore. Non ho veduti quadri di Vernet che so esservene in causa della chiusura di una parte delle sale per restauri. [...] Ho fatto anche una visita all'Hotel de Ville, uno dei più belli monumenti di Parigi, ed il Palazzo del Lussemburgo, dove ho trovato con mio grandissimo piacere una galleria di quadri moderni, ma sgraziatamente, come al Louvre, chiuse in parte per accomodamenti. Una marina di Teodoro Gudin, un paese di Dauzats, diversi di Rousseau, Jeanron, Français, mi hanno veramente piaciuto. [...] Fino ad ora posso dire di non avere veduto che d'interessante per la mia arte [...]. Stamattina mi sono portato all'accademia di B[elle].A[rti]. a vedere i concorsi inviati da Roma. I Paesi meritano poco, ma la figura moltissimo, nel quadro del S. François Sellier bellissimo e di genere nuovo».²⁸⁸

Carmignani sembrò tenere particolarmente alla visione delle tele di Rosa Bonheur, riuscendoci solo nel gennaio seguente²⁸⁹ a causa della precedente chiusura per restauri delle sale del Musée du Luxembourg.²⁹⁰

Guido continuò ad apprendere questi dettami anche al di fuori dei musei. Visitando la città, si trovò immerso nel contesto delle già citate *expositions des rues*, restando colpito dalla rue Laffitte, dove «ho già visto dei quadri di d'Obigny [*sic*], di Corot, di Diaz, di Decamps, di Muller, di Marilhat ed altri [...]».²⁹¹ Nel corso di tutto il soggiorno parigino, Carmignani si relazionò alle opere dei pittori di Fontainebleau noleggiandole,²⁹² copiandole con studi e bozzetti,²⁹³ cercando di presenziare «alle vendite pubbliche, dove ho conosciuto molti altri artisti di merito che non hanno lavori nei musei, Decamps, Gérôme»,²⁹⁴ e recandosi lui stesso nella foresta di Fontainebleau negli ultimi mesi del suo

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ Lettera al padre, Parigi, 15 gennaio 1858, Parma, archivio privato: «Si è alla fine riaperto (in parte) il Lussemburgo: e con mia soddisfazione ho potuto ammirare i quadri della Bonheur, Vernet, Couture, Muller, etc., e tutti i migliori artisti moderni».

²⁹⁰ Lettera inedita al padre, Parigi, 28 settembre 1857.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Lettera al padre, Parigi, 7 dicembre 1857, Parma, archivio privato: «Ho pigliato a nolo per 15 giorni un altro quadro di animali di Palizzi, Italiano stabilito a Parigi, ci lavoro tuttora, dopo farò uno studio da uno schizzo di Ciceri (non molto forte) che mi ha procurato Pasini».

²⁹³ Lettera al padre, Parigi, 17 marzo 1858, Parma, archivio privato: «Presentemente faccio uno studio di barche da una marina di Ziem, e spero non mi occuperà a lungo. Dopo conterei cominciare un quadro da Troyon o recarmi a Rosny, secondo il tuo desiderio, che è anche il mio, se la stagione si ristabilirà».

²⁹⁴ Lettera al padre, Bougival, 3 maggio 1858, Parma, archivio del Museo Glauco Lombardi.

soggiorno, quando fu «invitato a lavorare in compagnia d'un paesista»,²⁹⁵ di cui purtroppo non è possibile conoscere l'identità.

La città e il commercio fiorente favorirono il contatto con molti fotografi professionisti, anche perché, stando alle precise e puntuali giustificazioni delle spese nelle missive indirizzate al padre Giulio, Guido fu costantemente alla ricerca di prezzi convenienti per l'acquisto dei suoi materiali.

«Ti spedisco per mezzo dell'Ill.mo sig. Pretore Sicoré le vedute e 2 stereoscopi come è di nostra intelligenza. I prezzi ne sono i seguenti: Città e fig. di conversazione (sono delle migliori) 8 fr. la dozzina [...]. Le accademie sono a 1,50 caduna e gli stereoscopi insieme alle vedute a 6,50 ciascuno».²⁹⁶

A Parigi il giovane Carmignani trovò Carlo Saccani, suo concittadino recatosi a Parigi da qualche tempo per apprendere le nuove tecniche fotografiche e che avrebbe poi aperto uno studio di fotografia a Parma. Questo provò a ritrarlo tramite «stereoscopia, ma non v'è riuscito, incolpando ora la luce, ora la preparazione, da questo concludo che non è molto forte quantunque vi si applichi già da 8 mesi. Una prova grande è riuscita passabile e te la spedisco per mezzo del sig. Sicoré. [...] Di vedute che però mi ha lasciate a 2 fr. Meno di diversi negozi dove mi ero informato».²⁹⁷ La possibilità di rivendere a Parma le merci acquistate a un prezzo vantaggioso è uno dei soggetti più ricorrenti delle lettere di Guido, che dichiarò di aver «acquistato da un fiorentino, per poco, qualche prova ed accademia più grande che penso si potrà rivendere», così come «due stereoscopi, che ciascuno non avrei acquistato a meno di 10 fr. con molte vedute insieme, mi sono stati ceduti a ragione di 6,25 ciascuno».

Restando in ambito francese, nella parte inedita del carteggio si cita anche la ditta *Favre & Cie*, chiamata da Guido «Fable», situata al numero 5 del boulevard Montmartre,²⁹⁸ da cui provò ad acquistare non più delle prove stereoscopiche di paesaggio, ma alcuni dagherrotipi di modelli femminili commissionati dalla famiglia e dagli amici a Parma.

²⁹⁵ Lettera al padre, Parigi, 9 giugno 1858, Parma, archivio del Museo Glauco Lombardi.

²⁹⁶ Lettera al padre Parigi, Parigi, 28 settembre 1857, GRI, SC.

²⁹⁷ Lettera al padre, Parigi, 9 gennaio 1858, Parma, archivio privato.

²⁹⁸ *Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*, Firmin-Didot frères, Parigi 1857-1908.



Constant Troyon, *Côte près de Villers*, 1858 ca., olio su tela, 106,5x135,4 cm, Baltimora, Walters Art Museum



Guido Carmignani, *Campo di Marte*, 1875, olio su tavola, Parma, collezione Michelotti

«Ho scritto come fui un mattino presso quel tale Fable di fotografie. Ho acquistato da lui 3 dagherrotipi di accademie di donne (uomini mancano) ma costano 36 franchi la dozzina, il prezzo è alto e ve ne sono anche da meno ma quelle mi sembrano preferibili per la buona esecuzione. Inoltre varie altre per noi e Nandino, di genere diverso».²⁹⁹

Anche per lui questi modelli fotografici dovevano coadiuvare l'attività grafica dei suoi taccuini di viaggio. Questo tipo di immagini furono talmente centrali nella sua produzione pittorica che talvolta Guido si lamentò col padre della scarsa qualità di alcune di esse, che «non possono servire che pel contorno», proponendogli allora di rivenderle a Parma se «altri desiderassero, purché siavi certezza di solvibilità».³⁰⁰

Una volta tornato in Italia, la duplice lezione fotografica-pittorica appresa durante nel suo anno francese condizionò la sua produzione a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta.

Pur mostrando una certa vicinanza alla pittura macchiaiola, il contatto avvenuto con il gruppo di pittori di Fontainebleau nel 1858, e l'osservazione in particolare delle opere di Troyon, gli permise di raffinare il genere del paesaggio, come avvenne in *Campo di Marte* del 1875, dove integrò la componente animale su campo largo ai giochi di luce offerti dalla natura, specialmente nei giochi di luce e nei riflessi delle nubi vaporose spazzate dal vento. L'interruzione repentina della scena sulla destra, con conseguente esclusione dal campo visivo di una parte del corpo del contadino, suggerisce inoltre l'utilizzo di un modello fotografico.³⁰¹

Probabilmente fu debitore nei confronti della lezione francese riportata in patria da Guido anche il capolavoro di suo padre Giulio, *Tramonto di autunno dopo la pioggia* del 1864, che segnò un brusco allontanamento dalle vedute di chiaro stampo accademico da lui realizzate fino ad allora, a favore di una rinnovata modernità nel linguaggio e nelle ricerche formali e luministiche prossime ai sottoboschi della scuola di Barbizon.

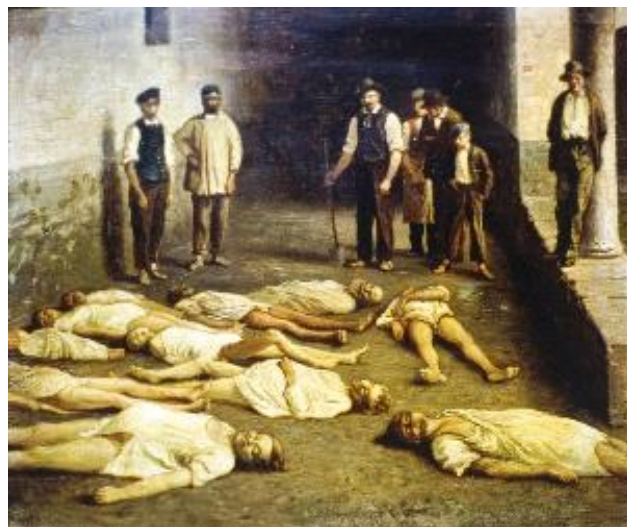
²⁹⁹ Lettera inedita al padre, Parigi, 28 settembre 1857, Los Angeles, GRI, SC.

³⁰⁰ Lettera al padre, Parigi, 15 gennaio 1858, Parma, archivio privato.

³⁰¹ M. Michelotti, scheda dell'opera in G. Fiaccadori, A. Malinverni, C. Mambriani, *op. cit.* 2011, Parma (Palazzo Bossi Bocchi, 19 novembre 2011-19 febbraio 2012), pp. 20-21.



Guido Carmignani, *Inondazione del 21 settembre 1868 a Parma*, [1868], prove stereoscopiche, Parma, collezione Romano Rosati



Guido Carmignani, *Annegati trasportati nell'Ospedale di Parma*, 1873, olio su tavola, Parma, collezione Balestra



Baldovino Bertè, *Borgo della Morte in Parma*, 1872 ca., olio su tavola, Parma, Galleria Nazionale



Guido Carmignani, *Paesaggio con figure*, olio su tavola, 47x36 cm, già mercato antiquario

Negli otto olii su tavola raffiguranti l'inondazione di Parma del 24 settembre 1868, Guido mostra un evidente utilizzo delle apparecchiature stereoscopiche amatoriali, a cui s'era avvicinato nel suo anno parigino, come base preparatoria. Senza remore l'artista dipinse le scene dell'inondazione attraverso una completa aderenza al modello fotografico, talmente estrema che le modifiche sembrano minime finanche nei personaggi.

Di simile impostazione si presentano molte vedute della città di Parma, dove, oltre al taglio antiaccademico dei soggetti e degli edifici al di fuori dei margini della scena, le precise analogie con le opere omonime dei suoi colleghi pittori, come nel caso di Baldovino Berté, contribuiscono a suggerire il ricorso comune ai *clichés* dei fotografi concittadini dell'epoca. Un taglio marcatamente fotografico ad esempio fu conferito alla *Veduta laterale interna della Cattedrale di Parma*, opera non finita del 1871, il cui tipo di inquadratura rimanda nuovamente all'uso dell'apparecchio stereoscopico.

Quest'ultima opera, inoltre, sembra avvicinarsi molto agli interni di moschee di Pasini osservate durante le visite al suo atelier. Seguendo la moda francese orientalista, in particolare la lezione dello stesso Pasini, di Ziem e di Daudat, Carmignani realizzò poi a Parma un *Gruppo di beduini*, del quale esiste un disegno a penna di chiara derivazione fotografica.



Guido Carmignani, *Veduta laterale interna della Cattedrale di Parma*, 1871 ca., olio su tela, 71x91 cm, Parma, collezione Michelotti

Cobianchi ritenne che sia da ricondurre all'insegnamento di Guido l'impiego della fotografia da parte dell'orientalista Roberto Guastalla, suo allievo tra il 1871 e il 1876,³⁰² che, oltre ai numerosi bozzetti a olio su cartone eseguiti nei numerosi viaggi nel Levante, riportò a Parma anche una serie di fotografie³⁰³ dei luoghi e dei costumi orientali di puro

³⁰² R. Cobianchi, *op. cit.* 1999, pp. 61, 75.

³⁰³ Un cospicuo numero di fotografie è oggi conservato a Parma presso l'Accademia Parmense.

intento documentaristico.³⁰⁴ Di questo *corpus*, inoltre, oltre alle prove amatoriali, fecero parte anche le immagini del francese Émile Béchard, in particolare le scene dei mercati arabi, che ispirarono Guastalla per l'illustrazione litografica *Fellah, venditrice di arance*, apparsa sulla rivista «Per l'arte»³⁰⁵ nel 1894.³⁰⁶

Ancora Cobianchi, tra le altre opere, segnalò *Porta del Palazzo Vescovile*, di cui si conserva un disegno dal vero datato 18 giugno 1888, e lo *Studio di cortile nel retro dell'Ospedale Vecchio*, quadrettato dall'artista per la successiva redazione su tela,³⁰⁷ mentre Andrea Malinverni riconobbe un'influenza fotografica nell'opera *Al ponte*



Dattaro presso Parma, intuibile sia dal punto di vista ribassato della scena, sia dall'esistenza di una fotografia modello a cui Carmignani poté ispirarsi e su cui appose la data manoscritta del 1894.³⁰⁸

Émile Béchard, *Scène de rue, marchandes d'oranges et deux hommes*, carta albuminata da negativo su vetro al collodio secco, 265x215 mm, Parigi, Musée d'Orsay, PHO 1986 139 181

³⁰⁴ Su Guastalla e sulla sua attività fotografica si veda R. Bossaglia, R. Cobianchi, *Roberto Guastalla, pellegrino del sole*, Parma (Fondazione Cariparma, 1996) Step, Parma 1996.

³⁰⁵ VI, 7, tav. fuori testo.

³⁰⁶ V. Ciancio, *Roberto Guastalla* in Dizionario Biografico Treccani. Qui si indica il nome di Béchard come Henri, invece era Émile.

³⁰⁷ R. Cobianchi, *op. cit.* 1999, p. 75.

³⁰⁸ A. Malinverni, in G. Fiaccadori, A. Malinverni, C. Mambriani, *op. cit.* 2011 (Palazzo Bossi Bocchi, 15 gennaio-27 marzo 2011), p. 15.

2. L'utilizzo della fotografia nell'editoria e nella diffusione commerciale delle opere italiane

Se la fotografia ha esercitato un'influenza profonda sulla visione degli artisti, allo stesso tempo ha modificato i metodi di diffusione e di percezione dell'arte. La riproduzione fotografica di opere d'arte a Parigi nella seconda metà del XIX secolo suggerisce un interessante punto di riflessione su quest'ulteriore ruolo ricoperto dalla fotografia nell'ambito delle esperienze degli artisti italiani sulla scena francese. La fotografia rappresentò un vettore potente per la promozione delle loro opere nella Parigi dell'epoca, nobilitando il proprio ruolo di ancella delle arti maggiori attraverso la loro trasmissione e diffusione. L'argomento è di primaria importanza sia per l'approfondimento del suo aspetto puramente commerciale, sia per una prima analisi del gusto e del collezionismo dell'arte italiana nella capitale francese. Il nuovo *medium* divenne il tramite della relazione profonda tra l'opera originale e la sua riproduzione, interazione che da subito si colorì di sfumature sociali e legali, oltre che artistiche.

La discussione sul valore e sull'importanza della riproduzione d'opere d'arte apparve in campo teorico e filosofico nel momento in cui la fotografia cominciò a essere sfruttata nell'ambito dell'editoria, dal commercio di fotoriproduzioni di opere originali alle illustrazioni sulla stampa e sulle riviste artistiche. Il progresso costante della fotografia di riproduzione rivoluzionò l'approccio all'arte da parte degli studiosi, condizionando anche il giudizio e l'accoglienza di un artista e della sua produzione tanto da parte degli storiografi quanto degli amatori.

Il XIX secolo, in particolare, fu il periodo del più ampio impiego dei processi di riproduzione artistica, segnando il passaggio definitivo dalle tecniche incisorie alla pratica fotografica, determinando in tal modo l'evoluzione del mercato artistico e incrementando l'interesse e l'avvicinamento del pubblico alle arti visive.

Nel suo saggio del 2007, Robert Verhoogt riconobbe, tra le principali cause del successo della fotografia di riproduzione artistica, come questa propose una qualità grafica senza precedenti, offrendo maggior esattezza nella riproduzione delle opere su larga scala, riuscendo a subentrare inizialmente come semplice e interessante sussidio

alle tecniche già esistenti, per poi finire col sostituirle grazie alla sua maggiore economia e rapidità di impiego.³⁰⁹

Le esigenze industriali, inoltre, implicarono un aumento della produzione e un rinnovamento delle tecniche artigianali che molto presto furono soppiantate da nuove ed elaborate tecnologie. Si assisté così alla progressiva scomparsa del bulino, strumento che perse ben presto l'*appeal* tra il pubblico moderno, amante della fotografia, della moda e dei più moderni linguaggi artistici. «In questo secolo di fotografia e d'esattezza documentaria, il bulino classico resta quasi senza impiego; non è lo strumento che conviene al trionfante naturalismo».³¹⁰

L'affiancamento dell'immagine fotografica avvenne comunque in maniera graduale, integrandola inizialmente nei libri illustrati al fianco delle tradizionali incisioni. In Francia, Blanquart-Evrard fu il primo a inserire l'immagine fotografica nei libri, grazie a un perfezionamento dell'impiego del calotipo talbotiano e alla scoperta di una soluzione che gli permise di industrializzare le albumine su carta.³¹¹

L'utilizzo della fotografia nell'ambito della riproduzione artistica fu un fenomeno di dimensione mondiale, coinvolse tanto gli industriali quanto i mercanti e i tanti artisti che si improvvisarono imprenditori della loro stessa produzione. La Francia e l'Inghilterra dominarono l'industria della riproduzione d'opere d'arte nella seconda metà del secolo grazie alla *leadership* dei loro mercanti, all'appoggio delle istituzioni e al successo delle esposizioni in cui furono mostrate le innovazioni introdotte in questo campo.

Non in ultimo, bisogna considerare quanto le esigenze di mercato influirono ancora sulle scelte degli artisti, sempre più spesso chiamati a realizzare intenzionalmente le proprie opere secondo canoni che ne permettessero la successiva riproduzione, in termini di soggetti o meglio ancora di dimensioni e colori. Gli artisti stessi, inoltre, rappresentarono uno specifico gruppo di utenti fortemente interessati

³⁰⁹ R. Verhoogt, *Art in Reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozefs Israels and Ary Scheffer*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.

³¹⁰ A. de Lastalot, *La gravure au Salon*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1 settembre 1888, pp. 219-220.

³¹¹ L. D. Blanquart-Evrard, *Procédés employés pour obtenir les épreuves de photographie sur papier*, in *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, 27 gennaio 1847, t. XXIV, pp. 117-123, citato in A. de Mondenard, *La Mission héliographique*, Monum, éditions du patrimoine, Parigi 2002, p. 27.

alle copie delle proprie opere, ma anche di quelle altrui. L'osservazione delle "copie" fu una parte sostanziale nel loro lavoro perché prima di tutto andò a costituire una sorta di inventario visivo a cui si fece costante ricorso. Secondariamente, con l'avvento delle tecniche di fotocoproduzione a basso costo, queste furono uno dei tramiti principali per la diffusione delle opere di un artista che, in mancanza di un mercante, si trovò obbligato a creare una propria clientela e a promuovere il proprio nome all'estero, magari a Parigi, come vedremo per Luigi Mussini.

Nello specifico ambito francese, la diatriba che divise gli intellettuali tra sostenitori e detrattori della fotografia coinvolse anche il settore della riproduzione dagli anni Quaranta dell'Ottocento, quando, ancor prima dell'impiego della fotografia, erano già lampanti i legami diretti tra l'arte, l'incisione e le dinamiche di mercato:

«L'incisione del commercio! Sapete qual è la conseguenza che ne risulta? La conseguenza è che esiste già il protettorato degli editori, il regime assoluto delle loro buone e cattive ispirazioni [...]. Questo protettorato, basato su delle idee puramente mercantili, asservisce l'uomo di cuore alle pratiche più umilianti, alle mortificazioni più dolorose. [...] Nulla è più patetico del vedere come quest'arte, la cui estensione commerciale assume uno sviluppo spaventoso, sia in balia delle fluttuazioni di una moda sempre capricciosa».³¹²

Il dibattito proseguì nei decenni successivi, passando per il 1859, quando nuovamente Baudelaire si esprime negativamente sull'impiego della fotografia nei procedimenti di riproduzione su scala industriale – «l'industria, facendo irruzione nell'arte, ne diventa la più mortale nemica [...]. Se è permesso alla fotografia di supplire all'arte in alcune sue funzioni, questa la soppianderà o corromperà presto e completamente, grazie all'alleanza naturale che troverà nella stoltezza della moltitudine»³¹³ – fino agli anni Sessanta, che invece segnarono un momento di svolta nella storia delle edizioni d'arte. L'esposizione della *Société française de photographie* nel 1859 e l'Esposizione universale di Londra del 1862 testimoniarono

³¹² Anonimo, *Gravures et lithographies*, in «L'Artiste», IV, 1843, p. 122.

³¹³ C. Baudelaire, *Le public moderne et la photographie*, in *Salon de 1859* (1859), *Écrits sur l'art*, Parigi 1992, p. 255.

la nascita di un gusto e di un apprezzamento per le riproduzioni fotografiche di opere, la specializzazione in questa professione e la nascita conseguente di un'apposita branca commerciale.

In questo periodo in Francia si moltiplicarono i trattati sui procedimenti fotomeccanici: l'opera più significativa in questo campo fu *Cours de reproduction industrielle des œuvres d'art*³¹⁴, curata nel 1882 da Léon Vidal, caporedattore della rivista «Moniteur de la photographie». Lo stesso autore, già nel 1871, aveva sostenuto che il fine del progresso tecnologico in cui fu implicata la fotografia fu di «elevarla, nella scala delle diverse industrie, a un rango di considerazione migliore in rapporto ai suoi benefici», sottolineando come non gli fosse stato riconosciuto il giusto valore.

«Fino ad oggi, a dispetto di un certo ritorno dell'opinione [pubblica] a suo favore, è stata classificata come una di quelle industrie di decimo che non richiamano, per quelli che la professano, tutta la considerazione riposta, ad esempio, nell'industria dello zucchero e de cotone. Perché un fotografo non potrebbe meritare il titolo di onorabile industriale, come un raffinatore o un filatore?»³¹⁵

Si potrebbe dire che una prima forma di apprezzamento della fotografia di riproduzione avvenne proprio grazie alla sua natura polivalente, applicata contemporaneamente in ambito industriale, artistico e documentario per la storia dell'arte. Uno dei passaggi decisivi fu principalmente il riconoscimento della sua funzione più nobile, ossia il servire l'arte, riproducendola e trasmettendone i capolavori alle masse. Secondo questa logica, la fotografia fu accettata e legittimata nell'ambito di una produzione industriale di copie artistiche. «Esprimo il desiderio che la fotografia, piuttosto che soccombere al dominio dell'industria, del commercio, rientri in quello dell'arte. Lì è il solo e vero suo posto, ed è in questa direzione che cercherò sempre di farla progredire».³¹⁶

³¹⁴ L. Vidal, *Cours de reproduction industrielle des œuvres d'art*, Delagrave, Parigi 1882. Dello stesso autore si veda anche il trattato *La photographie appliquée aux arts industriels de reproduction*, Gallimard-Villars, Parigi 1880.

³¹⁵ L. Vidal, *De l'art photographique considéré au point de vue industriel*, estratto del discorso alla seduta pubblica della *Société de statistique de Marseille*, 15 novembre 1868, pubblicato in «Bulletin de la Société française de photographie», n. 2, febbraio 1871, p. 41.

³¹⁶ G. Le Gray, in «La Lumière», 21 febbraio 1852.

In questo senso furono considerevoli gli sforzi non solo dei fotografi professionisti, ma anche delle istituzioni, che incentivarono la produzione industriale degli ateliers fotografici. Questi si trasformarono ben presto in vere e proprie imprese editoriali che proposero prove fotografiche di opere e anche cataloghi di riproduzioni artistiche. Come vedremo, la Maison Goupil, assieme ad altre ditte europee specializzate come *Frith* a Londra, *Braun & Cie* a Donach e *Fratelli Alinari* a Firenze, approfittarono dei miglioramenti tecnici di quest'industria per creare dei veri e propri imperi commerciali fondati sull'editoria artistica.

La questione teorica e filosofica si intensificò dal momento in cui la fotografia invase definitivamente l'ambito della stampa illustrata, entrando in un rapporto più intenso e diretto con la sfera intima del lettore-amatore d'arte. Da qui prese poi spunto il dibattito sociologico e semiotico novecentesco sulla nozione di "riproduzione" inaugurato da Walter Benjamin, a cui va riconosciuto il più grande merito di aver introdotto questo fenomeno tra gli ambiti di riflessione delle teorie artistiche. Secondo lui, il passaggio da un'opera unica a un'opera multipla ebbe delle dirette conseguenze sociali e politiche che portarono a una mutazione del rapporto tra il pubblico e il valore culturale dell'opera, di più facile accessibilità certo, ma sempre più desacralizzata al momento della sua esposizione, a causa del galoppante progresso delle tecniche di riproduzione. Il concetto del valore di un oggetto unico e autentico, pertanto, lasciò spazio alle possibilità di valorizzazione offerte dalla riproducibilità di un'opera, che però, secondo Benjamin, vide abolito il proprio *hic et nunc* nel determinante momento della sua esposizione collettiva. Secondo quest'ultimo, in effetti, la fotografia era incapace di produrre un oggetto artistico, la sua qualità risiedeva solo nel suo *status* di uno strumento ausiliare all'arte.³¹⁷

Schierandosi contro la condanna benjaminiana della fotografia di riproduzione, attraverso un ragionamento di natura molto più pratica, William M. Ivins fu il primo a dimostrare che, mentre l'incisione era incapace di rendere percepibile la maniera e lo stile di ogni artista, la fotografia riusciva ad apportare una visione nuova dell'arte e consentirne dunque lo studio. Ivins sostenne che, sotto certi punti di vista, la storia

³¹⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 2011, p. 33.

delle tecniche, dell'arte e delle scienze potesse essere suddivisa in periodi *pre* e *post* fotografici, adducendo che l'arte medievale, difficile da riprodurre tramite le stampe e le incisioni, dovette infatti attendere l'avvento della fotografia per essere apprezzata in tutto il suo valore.³¹⁸

Appare più vicina al nostro discorso la riflessione condotta da Theodor Adorno e Max Horkheimer sulla nascita e sullo sviluppo di un'industria culturale, i cui prodotti non si concentrarono mai sul loro contenuto o sulla loro costruzione, ma solamente sull'effetto e sulla loro commercializzazione.³¹⁹ Un'idea simile d'industria artistica, piegata ai processi di standardizzazione e razionalizzazione distributiva, mosse i primi passi in concomitanza con il progresso delle tecniche di fotoriproduzione e, in perfetta risposta alle esigenze di un mercato di massa, avendo come interesse principale quello economico e pubblicitario per la produzione di ogni artista.

Ancora una volta la fotografia subentrò in maniera diretta nelle logiche commerciali dell'Europa artistica della metà dell'Ottocento, che videro Parigi come loro crocevia, grazie al monopolio editoriale di colossi come la Maison Goupil o come la ditta *Braun & Cie*, con la differenza che, se la prima si dedicò al commercio e alla riproduzione delle opere dei propri artisti, la seconda fu piuttosto interessata alle collezioni d'arte antica e alle fotografie del patrimonio artistico e culturale, peculiarità che gli valse specifici rapporti preferenziali col governo francese.³²⁰ Nonostante Aaron Scharf attribuisca alla ditta *Fratelli Alinari*³²¹ e ai fotografi Anderson e MacPherson le prime vendite all'ingrosso di riproduzioni di capolavori italiani attorno al 1855,³²² la *Braun* rimase la prima ad aver compreso totalmente le

³¹⁸ W. M. Ivins, *Prints and Visual Communication*, Harvard University Press, Cambridge 1953, p.146.

³¹⁹ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1996 (1947).

³²⁰ Su Adolphe Braun e la sua ditta si veda G. Besson, *Un siècle de technique*, Établissement Braun et Cie, Parigi 1948; C. Kempf, *Adolphe Braun et la photographie: 1812-1877*, Ilkirch, Valblor 1994; M. Bergstein, M. C. O'Brien, *Image and Enterprise: the Photographs of Adolphe Braun*, Providence (Museum of Art, 4 febbraio-22 aprile 2000), Cleveland (Cleveland Museum of Art, 18 giugno-27 agosto 2000), Thames & Hudson, Londra 2000.

³²¹ In particolare Scharf fa riferimento alle fotografie del Camposanto di Pisa eseguite da Alinari, comparse sulla rivista «Athenaeum». Sui Fratelli Alinari si veda in particolare *Fratelli Alinari, dalla fotografia all'immagine*, F.lli Alinari, Firenze 2002; A. Benedetti, *La fortuna delle immagini Alinari nella grande editoria italiana del Novecento*, Vecchiarelli, Manziana 2011.

³²² A. Scharf, *Arte e fotografia* (1968), trad. Di Laura Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino 1979, p. 163.

potenzialità della fotografia come mezzo di riproduzione d'arte, assicurandosi in particolare la vendita esclusiva delle copie delle collezioni del Louvre.

Gisèle Freund definì la capitale francese come il «*comptoir international*»³²³ di una filiera fotografica che ebbe come fine principale il commercio, articolato su vari livelli, di cui fecero parte il settore editoriale e la stampa illustrata. Una parte interessante di questo discorso coinvolge anche l'impiego del mezzo fotografico nei procedimenti di illustrazione dei periodici artistici francesi, che si rivolsero molto presto verso questo supporto.

Tra il 1843 e il 1914 si assisté al processo che portò la fotografia a diventare il principale mezzo di riproduzione delle immagini sulla stampa artistica. In questo lungo periodo, tuttavia, gli editori esitarono nell'abbandonare una tecnica come l'incisione sul legno, che fino ad allora era stata il principale procedimento utilizzato dalle riviste illustrate. Gli incisori, da parte loro, risposero alla sempre più diffusa produzione fotografica, supportata dai progressi fotomeccanici che permettevano di coniugare i caratteri tipografici alle immagini, offrendo agli editori delle soluzioni meno onerose rispetto al passato.³²⁴

Nel secondo Ottocento, anche in questo settore si sviluppò un'economia di mercato concorrenziale strettamente legata alle sperimentazioni tecniche. Gli ultimi decenni del secolo segnarono l'inizio di una nuova era grazie all'industrializzazione e alla meccanizzazione dei procedimenti di riproduzione. Queste ebbero come diretta conseguenza un'espansione dei mercati e una maggiore facilità nelle comunicazioni. L'introduzione della fotografia nei sistemi di stampa fu un fenomeno di importanza capitale perché cambiò il modo in cui le masse si rapportarono alle immagini, diventando allo stesso tempo un potente volano di propaganda e manipolazione dell'opinione pubblica anche in ambito artistico.

In ambito italiano, i contributi sull'argomento sono numerosi³²⁵ e di data anche molto anteriore. Basti pensare che uno dei primi a parlare del valore di questo

³²³ G. Freund, *Photographie et société*, ed. du Seuil, Parigi 1974, p. 83.

³²⁴ Sull'avvento della fotografia nelle riproduzioni artistiche si veda anche A. Scharf, *op. cit.* 1979, pp. 165-168.

³²⁵ Tra i testi di riferimento si invita alla consultazione di E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte italiana*, vol.

specifico impiego della fotografia, nel 1859, fu Pietro Selvatico Estense,³²⁶ il quale le attribuì una “validità didattica” nei confronti degli artisti e del pubblico. In merito alla sua progressiva affermazione nel campo della riproduzione artistica e la conseguente emancipazione del suo *status*, è invece opportuno ricordare il pensiero di Stefano Valeri, secondo cui la fotografia cominciò a proporsi come vero supporto nel campo della riproduzione artistica proprio in concomitanza con lo sviluppo delle prime aziende a carattere industriale.³²⁷ «La fotografia da una parte continuò in modo sempre più raffinato a documentare l’arte, dall’altra cominciò essa stessa a farsi arte».³²⁸

Nello specifico ambito dell’utilizzo della fotografia sulla stampa illustrata del XIX secolo, invece, le ricerche di Vanessa Schwarzer³²⁹ e di Thierry Gervais³³⁰ sono dei punti di riferimento. La rivista illustrata fu infatti uno dei *medium* più efficaci e diretti nel rapporto tra le opere e il pubblico, tra i più potenti vettori di diffusione e promozione delle novità in ambito artistico. Nell’osservare le opere riprodotte sulle pagine dei periodici, il pubblico francese entrò in contatto indiretto con ciò che più riscuoteva successo nell’ambiente artistico parigino. Coadiuvata da un supporto di impatto immediato come la fotografia, la stampa celebrò i trionfi dei pittori e degli scultori alle principali manifestazioni artistiche, condizionando il gusto dei lettori.

II, parte III, Einaudi, Torino 1979, p. 457; I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Milano 1987; F. Recine, *La documentazione fotografica dell’arte in Italia dagli albori all’epoca moderna*, Scriptaweb, Napoli 2006.

³²⁶ P. Selvatico Estense, *Sui vantaggi che la fotografia può portare all’arte*, in *Scritti d’arte di P. Selvatico Estense*, Barbera, Firenze 1859, pp. 337-341.

³²⁷ S. Valeri, *La fotografia per la documentazione dell’arte*, Bagatto Libri, Roma 2002, pp. 24-25.

³²⁸ S. Valeri, *Daguerre, inconsapevole rivoluzionario dell’arte*, in «Il Giornale d’Italia», 7 ottobre 2003, p. 21.

³²⁹ V. R. Schwarzer, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle, Paris*, University of California Press, Los Angeles 1998.

³³⁰ T. Gervais, *L’illustration photographique. Naissance du spectacle de l’information (1843-1914)*, tesi di dottorato in Storia e Civiltà sotto la direzione dei proff. Christophe Prochassons e André Gunthert presso l’EHESS di Parigi, 2007.

2.1 Luigi Mussini e le commissioni fotografiche per Charles-Louis Michelez

L'analisi di un'altra serie di lettere inedite interviene ancora una volta a sostegno del nostro discorso, stavolta per apportare una prova concreta dell'utilizzo della fotografia di riproduzione artistica come veicolo di diffusione delle produzioni italiane a Parigi nel secondo Ottocento. Sarà qui preso in esame, come nucleo principale, un cospicuo numero di missive del pittore Luigi Mussini, scritte in francese, provenienti da una collezione privata e digitalizzate sul sito di Memofonte.³³¹ Le missive sono oggi raccolte nel *Copialettere* dell'artista, un volume di carta velina di cinquecento pagine in cui il Mussini trascrisse puntualmente i suoi invii a più di sessanta destinatari tra l'ottobre 1868 e il febbraio 1875. Gran parte delle lettere furono spedite ad alcuni dei più distinti esponenti francesi dell'ambiente artistico e culturale parigino a lui contemporaneo.

In unione con altre corrispondenze già note, conservate presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (da qui BCI), quelle raccolte nel *Copialettere* contribuiscono a fornire una prospettiva nuova sul rapporto tra l'artista senese e il mondo della fotografia di riproduzione, con un particolare riferimento all'ambiente parigino. Nel riproporre la traduzione di questi testi, per quanto possibile, chi scrive ha deciso di non normalizzarle, riportando finanche gli errori di grammatica, nel tentativo di salvaguardare lo spirito e lo stile proprio dell'autore.

Queste corrispondenze del Mussini sono preziose da molteplici punti di vista. *In primis*, pur essendo evidente come la sua principale ambizione fosse il tentativo di diffondere il proprio nome e crearsi una reputazione all'interno dei circoli artistici della capitale francese, generalmente le lettere sono testimoni della semplice volontà dell'autore di curare i rapporti d'amicizia con i colleghi e amici conosciuti durante il suo viaggio parigino nel febbraio del 1849, effettuato in compagnia del marchese Filippo Ala Ponzoni, in fuga dall'Italia per ragioni politiche.

Anche per Mussini il viaggio a Parigi fu decisivo per la maturazione e l'evoluzione del suo stile pittorico, rinnovato grazie all'osservazione dei linguaggi di

³³¹ *Carteggio Mussini, Copialettere*, www.memofonte.it

Ingres e dei suoi allievi.³³² Partecipò al Salon proprio del 1849 con *Il trionfo della verità*. Sono certificati i suoi successivi contatti con Auguste Gendron e con Charles Gleyre, la cui *Danza dei baccanti* contribuì all'avvicinamento del suo linguaggio agli orientamenti estetici *néo-grecs*, rivelati all'Europa artistica da Gérôme e dal suo *Giovani greci che fanno combattere galli* al Salon del 1847.³³³

Allo stesso modo, Mussini a Parigi poté presumibilmente prender parte alle discussioni avvenute negli ambienti culturali cittadini, in cui fu introdotto certamente dallo stesso Ala Ponzoni. Questi, oltre a favorire i suoi contatti con Ingres, Flandrin, Jacques-Édouard Gatteaux e l'incisore William Haoussoullier, fu un *passepourtout* decisivo per il primissimo orientamento del Mussini nella tanto vivida quanto caotica società parigina, consentendogli di frequentare i salotti più esclusivi e di stabilire delle relazioni con alcuni rappresentanti dell'artistocrazia parigina. Un momento di particolare interesse per il nostro discorso fu la sua conoscenza con il conte Olympe Aguado, fotografo che partecipò anche all'Esposizione universale del 1855 e ospitò Mussini e Ala Ponzoni nel suo castello di Grossouvre.³³⁴

Rientrato poi stabilmente a Siena, Mussini si servì della fotografia come un vero e proprio ponte per mantenere vivo il ricordo suo e della sua pittura in terra francese, inviando le prove dei suoi dipinti per ottenere giudizi e consigli dai suoi corrispondenti,³³⁵ secondo una delle consuetudini più note e diffuse all'epoca tra quegli artisti che, dotati come lui di giusta apertura spirituale alle nuove possibilità

³³² L'esperienza e i legami di Mussini con l'ambiente parigino sono stati affrontati da Patrizia Agnorelli nel 2007 nella sua tesi di dottorato in Storia dell'Arte dal titolo *Luigi Mussini da Parigi a Siena, 1851-1888*, sotto la direzione dei proff. Bernardina Sani e Roberto Bartolini presso l'Università degli Studi di Siena, 2007. Sull'influenza di Ingres e della sua scuola su Mussini si veda ancora P. Agnorelli, "*Stupides qui tiennent la plume*": Luigi Mussini scrittore e la critica d'arte, in C. Sisi, E. Spalletti, *Nel segno di Ingres, Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, Siena, (Complesso museale Santa Maria della Scala, 6 ottobre 2007-6 gennaio 2008), Silvana, Cinisello Balsamo 2007, pp. 47-61, e P. Agnorelli, L. Mannini, *Ingres, son entourage et ses disciples: François-Marius Granet, Lorenzo Bartolini, Fleury-François Richard, Pierre-Nolasque Bergeret, Ary Scheffer, Amaury-Duval, Hippolyte Flandrin, Luigi Mussini, Théodore Chassériau, Jean-Léon Gérôme*, Le Figaro, Parigi 2008.

³³³ E. Spalletti, *Luigi Mussini pittore*, in C. Sisi, E. Spalletti, *op. cit.* 2007, pp. 27-46, p. 30.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ Lettera inedita di Luigi Mussini a William Haoussoullier, Siena, 16 agosto 1869, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it: «La mia tela è in larghezza m. 1.60 su 1.22 di altezza. Conosci il mio soggetto: soggetto di abitudini Lacedemoni: uno Spartiate che fa ubriacare uno schiavo per disgustare il figlio dall'intemperanza: sei personaggi. È buono, è riuscito male?». L'opera a cui si riferisce è *L'educazione a Sparta*, oggi al Musée Ingres di Montauban.

offerte dall'impiego fotografico, seppero sfruttare questo supporto anche per i propri interessi personali. «Il pittore, che è rammaricato per una parte del suo lavoro, per il quale ha speso così tanta attenzione, così tanto interesse, e tutto per vederlo passare in mani estranee, potrà acquistare delle esatte riproduzioni del suo lavoro così da conservarne il ricordo in minor tempo rispetto a quanto richiesto per sviluppare l'idea di uno dei suoi capolavori».³³⁶

In alcune di esse, Mussini rivela come la fotografia fosse intervenuta «come punto di partenza» nella sua opera *Il giudizio di Cloe*, nel tentativo di ottenere «una specie di cartone» dei suoi studi sul soggetto.³³⁷ Dall'analisi della corrispondenza contenuta nel *Copialettere*, emerge come l'artista, nel corso del 1870, abbia inviato numerose riproduzioni della sua opera a vari destinatari parigini per ottenere quelle osservazioni e quei giudizi che lo spinsero a adottare determinate soluzioni nella stesura definitiva del suo idillio.³³⁸

Il supporto fotografico subentrò ancora nel processo creativo della pittura italiana, stavolta come veicolo documentario utile a Mussini per ottenere i consigli e le opinioni dei suoi corrispondenti francesi.

³³⁶ Josua, *Iets over photographie*, in «De Gids», II, 1856, pp. 184-218, p. 214.

³³⁷ Lettera inedita di Luigi Mussini a Jacques-Édouard Gatteaux, Siena, 5 aprile 1870, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it

³³⁸ Seguendo il corso della corrispondenza inedita, si vedano a questo proposito: lettera di Luigi Mussini a Henri Duportal, Siena, 5 aprile 1870, www.memofonte.it: «Ci sarà a settembre una grande esposizione italiana di belle arti nella città di Parma. Ma fu solo il 15 marzo che mi sono messo all'opera. Quando ho disegnato sulla mia tela, dai miei studi, ho trovato utile tirarne una fotografia. Prima di mettere il pennello [p.i.] per conservare così come un punto di partenza, una specie di cartone. Ne approfitto per avere il tuo avviso su questo Idillio, dove mi applico a rendere l'innocenza di questo amore nascente tra due bambini così ingenuamente descritto da Longo. [...] Dimmi cosa ne pensi dei miei pastorali. C'è della poesia anche nel soggetto? C'è il giusto legame tra stile e verità così difficile da raggiungere?»; lettera di Luigi Mussini a William Haoussoullier, Siena, 9 aprile 1870, www.memofonte.it: «Il mio soggetto come vedi è il *Giudizio di Cloe*. [...] Quando ho tracciato questo sulla mia tela dai miei studi, ho giudicato utile farne tirare una fotografia prima di imbrattarla con il pennello, prima d'averla come punto di partenza, a mo' di cartone. [...] Adesso dimmi cosa ne pensi. Sono solo al bozzetto e i buoni consigli saranno meglio ricevuti perché sono certamente nella misura di approfittarne. Ho appena inviato questa al mio caro protettore, il signor Gatteaux, pregando anche lui di non risparmiarmi»; lettera di Luigi Mussini a Heinrich de Geymuller, Siena, 18 ottobre 1871, www.memofonte.it: «Eccole la fotografia del quadro che terminai recentemente. [...] Se l'occasione si presenta, la prego di mostrare questa piccola composizione al signor H[enri] Delaborde, e di dirmi francamente la sua critica, che, come lei non può dubitare, ha per me un gran valore».

«Mi ha fatto molto piacere, così come le tue osservazioni critiche di cui ho fatto profitto. Del resto ho rinunciato a tutto, e credo a vantaggio delle linee e dell'espressione, partendo dal tuo avviso la mano destra di Dafne è scesa e non spinge più come un fungo sul collo di Cloe. Un ginocchio di Dafne è coperto fino a metà gambe dalla sua pelle di daino. La sua testa è più alzata e non ha più l'aria di corruciare la fronte, quella di Cloe è più in profilo perduto e tutta la sua posa è più graziosa. Dorcone è più colpito e si veste di un nuovo panneggio. Avevo troppa fretta di fare questa fotografia. Non importa, mi serve per vedere la differenza in meglio dei cambiamenti che ho fatto. Adesso spero che potrà andar bene [...]. Non dimentico ciò che dicevi con tanta ragione del non assoggettarmi troppo al modello».³³⁹

I messaggi contenuti nelle lettere del Mussini suggeriscono quanto delicata fosse la questione del rapporto tra la fotografia e gli artisti coevi, obbligati a nascondere pubblicamente il suo uso per non rischiare di veder mortificata dalla stampa, e dal mercato, la propria originalità. I riferimenti del Mussini sembrano infatti entrare in netto contrasto con il giudizio che egli diede nel 1888 sulla natura della fotografia, «cosa miserabile e vergognosa [...] che dicono sciocamente il vero, che vi presentano uomini che non hanno mai parlato, che non hanno mai vissuto, e renderebbero antipatico il vero se non lo conoscessimo che per mezzo loro».³⁴⁰

Gli invii delle fotografie de *Il giudizio di Cloe* aiutano a comprendere quanto l'ambiente senese non fosse ancora aggiornato alle più moderne innovazioni apportate nella Parigi dell'epoca, specialmente nella resa cromatica dei dipinti. Ciò pose il Mussini dinanzi a delle problematiche a lui apparentemente insormontabili.

«Sono molto contento di vedere che il mio *Idillio* ti piace veramente. Sai che la fotografia non conferisce i giusti valori ai toni. I toni caldi sono neri e i freddi quasi bianchi, ciò che distrugge l'armonia e i rapporti dei valori. Il blu del cielo e delle montagne non riportava altro che una patina bianca senza nuvole, senza montagne. Si è dovuto rifare tutto al pastello giallo o rosso, con un risultato cotonato e molle. I capelli rossi di Dorcone hanno, in quanto rossi, spinto al nero, così come la sua veste verde sporco e la tunica e le carni di Dafne. Ignoro cosa prenda Gérôme per ottenere delle fotografie dove l'azione chimica dei toni caldi e freddi sia completamente eliminata. C'è qui un'astuzia sconosciuta agli altri pittori. Anche in ragione del vedere i valori troppo vigorosi in questa

³³⁹ Lettera inedita di Luigi Mussini a Henri Duportal, Siena, 13 maggio 1870, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁴⁰ L. Mussini, *Di palo in frasca, pensieri di un artista*, Ignazio Gati editore, Siena 1888, p. 8.

riproduzione. Il quadro è abbastanza dolce di tono e, a questo riguardo, di una colorazione un po' poussinesca».³⁴¹

L'artista senese fece qui riferimento alla qualità eccellente delle riproduzioni delle opere di Jean-Léon Gérôme, punta di diamante della produzione editoriale della maison Goupil. Come vedremo, acquistando nel 1867 il diritto di sfruttamento del neonato *woodburytipo*, la ditta parigina si dedicò all'edizione di fotoriproduzioni inalterabili del tutto superiori per qualità e finezza, grazie alle prime applicazioni di gelatina e pigmento che conferirono una particolare stabilità all'immagine, permettendone la copia secondo un'infinità di tinte, a seconda del pigmento utilizzato.³⁴²

Il Mussini fu di certo a conoscenza dei metodi di fotoriproduzione, ottenuta anche grazie ai suoi legami con i professionisti del settore. Nell'inviare all'amico e letterato Carlo Milanese una copia del suo *Cimodoce*, presentato assieme agli *Orti medicei* al Salon parigino del 1857, rivelò di aver attuato dei perfezionamenti ai suoi metodi di lavoro, già sperimentati in piccole dimensioni, «tali da facilitare l'esecuzione e permettere alla mano dell'artista di fare più ciò che vuole, di raggiungere meglio l'effetto e di mettere maggior finezza e delicatezza nell'esecuzione. Avrei forse fatto meglio di aspettare a dar fuori un lavoro fatto con questo perfezionamento e all'occhio di chi se ne intende più soddisfacente: ma so di bocca lunga che a Parigi e altrove si sta cercando ciò che io ho trovato, e non vorrei lasciarmi prendere la mano da altri».³⁴³

³⁴¹ Lettera di Luigi Mussini a Henri Duportal, Siena, 17 settembre 1871, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁴² H. Lafont-Couturier, *État des lieux*, vol. 1, Musée Goupil, Bordeaux 1994, p. 102. Interessante a questo proposito anche un famoso passo del 1867 di Émile Zola su Gérôme e Goupil, in *Écrits sur l'art*, Gallimard, Parigi 1991, p. 184: «Evidentemente, il signor Gérôme lavora per la Maison Goupil, fa un quadro perché questo sia riprodotto dalla fotografia e dall'incisione e si venda a migliaia di esemplari». Si veda sull'argomento anche V. Bourget, *L'œuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée*, tesi di dottorato in Estetica sotto la direzione del prof. Leszek Brogowski presso l'Université de Rennes 2, 2007.

³⁴³ Lettera di Luigi Mussini a Carlo Milanese, Siena, 10 marzo 1864, *Lettere di diversi a Gaetano Milanese*, Siena, BCI, ms. P. II. 44, già edita in C. Sisi, E. Spalletti, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Monte dei Paschi, Cinisello Balsamo 1994, p. 381, e P. Agnorelli, *op. cit.* 2007, pp. 60-61, nota 76.

Nella sperimentazione di questi metodi egli fu talvolta affiancato dal conte Ferdinando Pieri Nerli,³⁴⁴ fotografo, che lo aiutò «colle sue cognizioni e somma abilità in fotografia per fare tutte le esperienze opportune dei metodi da me immaginati e via via modificati. Si potrebbe ripetere ciò che dicesti nell'altro articolo per dare una idea della cosa, in che cosa consista questa autofotografia e perché così l'ho battezzata, essendo la negativa stessa un disegno autografo».³⁴⁵ Mussini fu conscio dell'apporto fornito dal supporto fotografico alla promozione della produzione artistica, come dell'utilità delle riviste specialistiche per una diffusione a un pubblico più vasto.³⁴⁶

In questo sfaccettato rapporto fotografico con l'ambiente parigino, l'artista senese fu solito rispondere alle richieste dei suoi corrispondenti d'oltralpe alla ricerca di copie fotografiche dell'arte rinascimentale italiana. È il caso di Jacques-Édouard Gatteaux, uno dei suoi più ricorrenti destinatari, alla ricerca di fotografie degli affreschi del Pinturicchio nella Libreria Piccolomini, inviate da Siena a Parigi nel dicembre 1868, «non tutte ugualmente riuscite come fotografie, ma almeno la serie è completa, e i quadri non sono mutilati come nelle fattispecie qui tratte dagli originali. Le copie servitemi come tipo sono d'altronde di una fedeltà inappuntabile».³⁴⁷

Questo tipo di scambi con Gatteaux continuò per alcuni mesi. In un primo momento Mussini rivelò a Haoussoullier un certo rammarico per l'invio di una «fotografia di San Crescenzo»³⁴⁸ a cui Gatteaux «non mi ha risposto. Avevo delle fotografie della Libreria che contavo inviargli, ma il suo silenzio mi fa esitare».³⁴⁹

³⁴⁴ Per approfondimenti sull'ambiente fotografico senese si veda G. Catoni, L. Tomassini, *Fotografi a Siena nell'800*, Siena (Santa Maria della Scala, 20 ottobre 2001-27 gennaio 2002), Alinari, Firenze 2001.

³⁴⁵ Lettera inedita di Luigi Mussini a Carlo Milanese, Siena, 10 marzo 1864, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁴⁶ *Ibidem*: «Come si potrebbe fare perché quest'articolo fosse riprodotto da altri giornali, specialmente speciali, come la Camera oscura di Milano? A giorni a Cimodoce sarà posta in commercio».

³⁴⁷ Lettera inedita di Luigi Mussini a Jacques-Édouard Gatteaux, Siena, 24 dicembre 1868, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁴⁸ Si riferisce al *San Crescenzo rende la vista a una cieca mentre è condotto al martirio*, oggi nel Duomo di Siena. Per un approfondimento sull'opera si veda P. Agnorelli, *Il "San Crescenzo": la "grande machina"*, in M. Lorenzoni (a cura di), *Le pitture del Duomo di Siena*, Silvana, Cinisello Balsamo 2008, pp. 52-59.

³⁴⁹ Lettera di Luigi Mussini a William Haoussoullier, Siena, 26 dicembre 1868, collezione privata, già edita in P. Agnorelli, *op. cit.* 2008, p. 59, nota 35.



Luigi Mussini, *Eudoro e Cimodoce*, olio su tela, 314x255 cm, Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti

Risalgono all'aprile del 1869 le difficoltà tecniche che impedirono la realizzazione di queste copie, «visto la poca luce che arriva alle estremità dei muri laterali della Libreria e i valori scuri dei fondi di questi quadri. È ciò che solo avrebbe potuto donare qualche interesse alle fotografie prese da alcune copie».³⁵⁰

«Otto giorni fa ho inviato a Firenze un pacco con due fotografie per fartelo pervenire tramite posta diplomatica. Ci ho aggiunto dei doppioni che ti prego di consegnare da parte mia al signor Gatteaux, con la notizia esplicativa (dopo che tu ne avrai preso conoscenza). Sono un Sodoma e un primitivo molto curioso. Il signor Gatteaux mi scriveva da qualche mese incaricandomi d' esporre a Parigi la mia pala d'altare, e aggiungeva che, se il periodo non coincidesse con quello della nostra esposizione, sarebbe facile farne un'esposizione privata o (per dire come disse) sarebbe ancor meglio apprezzata».³⁵¹

Delle riproduzioni fotografiche senesi si servì anche l'architetto Victor Baltard, in particolare di una copia del *Cristo* presente nell'affresco del vestibolo del Palazzo Pubblico di Siena, «abbastanza debole, un po' piccolo, ma sembrava che non si potesse far meglio. Attraverso la Segreteria francese a Firenze³⁵² invierò qualche prova al Signor Baltard, pregando di darvene una e scusandomi per non esser riuscito ad essergli più gradevole».³⁵³

«Indugiavo nel far atto di buon corrispondente nei vostri riguardi anche in modo più intimo; ed ecco che dopo una lunga attesa, il mio fotografo, al termine di prove infruttuose, è arrivato ad un risultato molto insufficiente. L'uomo del mestiere sostiene che, viste le condizioni di luce e di spazio, visto soprattutto lo stato d'impoverimento troppo importante di questa pittura, un risultato migliore sia impossibile. Un pezzo di disegno varrebbe di più; ma la cattiva stagione in un luogo sempre aperto al

³⁵⁰ Lettera di Luigi Mussini a Jacques-Édouard Gatteaux, Siena, 9 aprile 1869, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it, già edita in P. Agnorelli, *op. cit.* 2007, p. 59.

³⁵¹ Lettera inedita di Luigi Mussini a William Haoussoullier, Siena, 16 agosto 1869, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁵² A conferma di quest'invio, si veda un passo della lettera citata nella nota 21: «Avreste la bontà di ricordarmi ai nostri amici Baltard e Dumas, e di ringraziare per me il signor Beulé dei termini così onorabili con i quali, in qualità di segretario permanente dell'accademia, mi ha scritto riguardo la mia piccola nota? È stato attorno al 20 febbraio che ho consegnato alla legazione francese a Firenze il pacco contenente le fotografie all'indirizzo del signor Baltard. Spero che l'avrà ricevuto».

³⁵³ Lettera inedita di Luigi Mussini a Jacques-Édouard Gatteaux, Siena, 10 febbraio 1870, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

vento del nord ci crea un ostacolo. Fortunatamente che dopo la cattiva viene la buona stagione. In ogni modo, è con rammarico, caro signore, che vi rimetto delle prove così imperfette. Mi sembra che il signor Gatteaux e il signor Delaborde pure ne reclamino: vogliate, ve ne prego, offrir loro ciò che sono. Si attribuisce questo affresco a Bartolo di Fredi e gli si assegna la data del 1390 (Bartolo è morto nel 1410). Ma i documenti fanno difetto e le opere di questo artista arrivate fino a noi sono insufficienti per attribuirgli questa con certezza».³⁵⁴

L'interesse dei pittori accademici parigini nei confronti delle collezioni artistiche senesi non stupisce se si considera come alcuni di loro vi si recarono di persona, come Flandrin, che arrivò a Siena nel novembre 1863 per incontrare personalmente Mussini e contribuire attivamente alla diffusione dei dettami dell'arte di Ingres nell'ambiente toscano.

Sono poi centrali nella nostra analisi le missive del biennio 1870-71, inviate al fotografo parigino Charles-Louis Michelez, proprietario di un atelier sito al numero 45 della rue Jacob. Negli *Annuaire du commerce* Bottin e Firmin-Didot, Michelez è registrato come «*artiste photographe*» operante all'11 rue des Petits-Champs dal 1856 al 1858, successivamente affiliato all'Académie des Beaux-Arts nel biennio 1859-60, per poi comparire alla rue Jacob dal 1861 al 1870.

Affidandosi ai favori dei suoi amici e conoscenti in città, Mussini decise di far circolare a Parigi una serie di copie del suo dipinto *L'educazione spartana*, terminato nel settembre del 1869 dopo un anno di attività molto intensa, premiata poi con un'ottima accoglienza da parte della critica in occasione dell'esposizione della suddetta opera prima a Siena e a Firenze e poi proprio a Parigi. «Non ho parole per dirti con che slancio di approvazione unanime, calorosa, sincera, dimostrativa con cui il mio quadro fu accolto. Ne



Luigi Mussini, *San Crescenzo rende la vista a una cieca mentre è condotto al martirio*, 1863-68, olio su tela, 450x290 cm, Duomo di Siena

³⁵⁴ Lettera inedita di Luigi Mussini a Victor Baltard, Siena, 19 febbraio 1870, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

fui veramente commosso».³⁵⁵ Il successo del dipinto culminò con il suo acquisto da parte del governo francese e la sua conseguente entrata nelle collezioni del Musée du Luxembourg.

«Dopo aver avuto la felice fortuna di vedere il mio quadro acquistato dallo Stato a destinazione del Lussemburgo, diedi al signor Michelez, fotografo al 45 rue Jacob, il diritto di riproduzione alla sola condizione che egli me ne fornisse 15 prove. Convenuto questo tra lui e me, lascio il nome di cinque o sei persone che a Parigi m'avevano fatto l'onore di domandarmi la fotografia del mio quadro, pregandolo di fargliela pervenire da parte mia, e di inviarmi le restanti 15 prove a Siena. Bisognava fare il negativo all'Ecole des b[eaux] a[rts] il lunedì 19 novembre e il signor Haro³⁵⁶ doveva in questo senso avere la mia tela dal giorno prima. Il signor Arago mi aveva promesso dal suo canto di avvertire prontamente che si abbia a lasciare al signor Michelez ogni libertà d'operazione a partire dal quadro. Non ho avuto quindi alcun avviso che il signor Michelez avesse potuto concludere il suo affare al più presto come desiderava. L'ha fatto? Ci è riuscito? Ha consegnato le prove ai destinatari? È nella misura di potermi inviare presto le mie? Ecco una serie di domande che, caro signor Dumas, dovrete gentilmente porre al signor Michelez. Se prenderà su di lui il farmi risposta direttamente, niente di meglio, ma ciò mi priverebbe del piacere che avrei nell'avere vostre notizie e continuare i rapporti così felicemente rinnovati tra noi dopo tanti anni».³⁵⁷

Prima di Michelez, grazie alla cerchia di amicizie parigine del Mussini, il dipinto fu presentato alla Maison Goupil, che dagli anni Sessanta era diventata l'azienda leader nel campo dell'edizione artistica grazie all'avanguardia dei già citati procedimenti fotomeccanici, in particolare per quanto riguarda l'inalterabilità cromatica delle prove. Il 21 dicembre 1869, Mussini scrisse all'amico Isidore Pils, diventato professore presso l'Académie des Beaux-Arts di Parigi nel 1867, per ringraziarlo «della dimostrazione che hai voluto fare al signor Goupil [...]. All'ultimo momento ho messo la mano su un fotografo che si è impegnato nel riprodurre i miei greci. [...] L'opera e l'operaio non potevano essere accolti con maggior

³⁵⁵ Lettera di Luigi Mussini al pittore Alessandro Franchi, Siena, 27 ottobre 1869, in L. Anzoletti, *Epistolario artistico di Luigi Mussini colla vita di lui*, Gati, Siena 1893, pp. 178-181.

³⁵⁶ Étienne-François Haro, conosciuto come *Haro père*, pittore e mercante di quadri parigino, rappresentante, tra i tanti, di Ingres e Delacroix.

³⁵⁷ Lettera inedita di Luigi Mussini a Michel Dumas, Siena, 19 dicembre 1869, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

benevolenza».³⁵⁸ Il tentativo di Pils ebbe luogo probabilmente grazie ai suoi buoni rapporti proprio con Adolphe Goupil, a cui qualche anno prima aveva venduto *Zouave mettant son sac*, acquisito successivamente da Francis Petit.³⁵⁹

Da questo momento nelle corrispondenze appaiono i nomi dei personaggi a cui Mussini volle destinare le fotografie “di rappresentanza” commissionate a Michelez. Il riconoscimento ufficiale da parte del governo francese fu uno dei motivi che spinse l'accademico Léon Cogniet³⁶⁰ a richiederne un esemplare direttamente a Mussini.³⁶¹

«L'accoglienza così simpatica che l'Accademia ha degnato di fare alla mia piccola opera è stata marcata dalla sua influenza, il cui ricordo mi è molto caro. Come dimenticare che il signor Lion Coignet [*sic*] mi fa l'onore di domandarmene la fotografia. [...] Tengo comunque a dirvi, signore, che adesso la fotografia è fatta e che il signor Michelez ve ne farà pervenire una prova da parte mia, tanto che sono stato toccato da questa prova di interesse che avete voluto darmi. È solo la paura di essere indiscreto che mi ha impedito di venire, durante il mio corto soggiorno a Parigi, a testimoniarvi a viva voce, meglio di quanto non abbia potuto all'Istituto, il sentimento che così spero dalla vostra espressione [*sic*]. Del resto, avrei voluto poter ringraziare individualmente tutti i miei illustri confratelli della loro favorevole accoglienza».³⁶²

La prima lettera diretta al fotografo consente di riconoscere tra gli altri destinatari il nome di «monsieur Sauzay, 41 rue Laval, e se non l'avevo messo, vi prego di aggiungere quello del visconte Henri Delaborde³⁶³ alla Bibliothèque Impériale rue

³⁵⁸ Lettera inedita di Luigi Mussini a Isidore Pils, Siena, 21 dicembre 1869, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁵⁹ *Goupil & Cie Stock Books*, libro 2, n. 1495-1956, 17 gennaio 1865, p. 157, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections.

³⁶⁰ H. Delaborde, *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Léon Cogniet, lue dans la séance publique annuelle du 22 octobre 1881*, Typographie de Firmin-Didot et Cie, Parigi 1881.

³⁶¹ Vedi nota 45: «Quando vedi il signor Coignet [*sic*] all'Istituto, vuoi farmi la cortesia di dirgli che ero troppo lusingato dell'onore che mi ha fatto del domandarmi la fotografia del mio quadro per dimenticarlo; e che ho incaricato il fotografo signor Michelez di fargli omaggio di una prova da parte mia, il più presto possibile».

³⁶² Lettera inedita di Luigi Mussini a Léon Cogniet, Siena, 10 gennaio 1870, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁶³ Nel *Copialettere* è presente anche una lettera di Mussini allo stesso pittore e critico d'arte Delaborde, Siena 11 gennaio 1870, www.memofonte.it: «Il signor Michelez, fotografo 45 rue Jacob a cui ho dato il diritto di riproduzione del mio quadro si è incaricato di darmi qualche prova, vi concederà una di queste da parte mia, vogliate gradirla come omaggio dell'autore».

Richelieu»,³⁶⁴ a testimonianza della cura capillare dei rapporti che l'artista senese intrattenne con l'ambiente pittorico accademico parigino.

Questi dati spingono anche a considerare quanto proficuo fosse stato il soggiorno parigino del Mussini del 1849 e la sua dedizione in quella che lui stesso definì allo stesso musicista Sauzay come «*ma petite campagne artistique*», premiata infine con l'entrata del suo dipinto nelle collezioni del Luxembourg. «Conoscevo l'accoglienza che avete riservato a questa buona notizia. Vi stavo per dire che un buon fotografo, il signor Michelez, rue Jacob 45, aveva da parte mia il diritto di riproduzione dei miei *petits Grecs*, a costo di donarmene qualche prova».³⁶⁵ L'occasione fu propizia per Mussini anche per il mercato italiano, dato che l'intenzione del Mussini fu di concedere al Michelez il diritto di riproduzione del dipinto e di mettere le fotocopie in «commercio dai nostri corrispondenti d'Italia come il signor Maggi a Firenze e Torino, di cui è la specialità. Anche a Siena la sistemazione sarà molto facile».³⁶⁶

Il caso del Mussini è utile per capire in che modo un artista italiano potesse servirsi della fotografia di riproduzione come veicolo di promozione commerciale della propria pittura anche Parigi. Una sua lettera al pittore e critico Charles-Olivier Merson riferisce dell'invio della «fotografia che l'associazione viennese per l'Album dell'esposizione ha fatto realizzare dal mio quadro», di come l'artista senese si servisse di questa a guisa di catalogo di vendita, utile al corrispondente francese per gestire il mercato del suo dipinto *Nerone*, già presentato dall'Esposizione universale di Vienna del 1873:³⁶⁷

«Dato che volete avere l'estrema bontà di curare i miei interessi, vi dirò che il mio prezzo sarebbe di 8.000 franchi, con un minimo di 7.000. Ma se per avere l'onore di vedere la mia opera acquisita dallo Stato bisognava fare una concessione un po' più grande, ve ne lascerei, signore, ogni facoltà.

³⁶⁴ Lettera inedita di Luigi Mussini a Charles-Louis Michelez, Siena, 8 gennaio 1870, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁶⁵ Lettera inedita di Luigi Mussini a Eugène Sauzay, Siena, 8 gennaio 1870, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁶⁶ Lettera inedita di Luigi Mussini a Charles-Louis Michelez, Siena, 8 gennaio 1870, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁶⁷ *Atti ufficiali della Esposizione universale di Vienna del 1873, catalogo generale degli espositori italiani*, tipografia Barbera, Roma 1873, p. 197, n. 155.

Vista la svalutazione della nostra banconota italiana, sento parlare di franchi effettivi in oro o argento».³⁶⁸

Mussini, in effetti, cercò di pubblicizzare la sua opera preparandone il mercato, in vista del maggior evento artistico parigino dell'anno, il Salon. Questo tipo di iniziative furono alla base dei rapporti internazionali tra gli artisti della seconda metà dell'Ottocento, senza distinzione di nazionalità. Una strategia molto simile fu adottata ad esempio da Vincent Van Gogh nel settembre 1884, quando, inviando una serie di fotografie di piccolo formato del suo *Potatoes Eaters* al fratello Théo per distribuirne nei circoli artistici parigini, specificò l'esigenza di «mettere in piedi alcune connessioni modi alternativi rispetto alle parole».³⁶⁹ Allo stesso modo Mussini inviò altre copie del suo dipinto agli amici William Haoussoullier e a Adolphe Stürler: «mi decido e *in primis*, mi concedo informarti che ho inviato al Salon il mio piccolo *Nerone*, e che te ne invio una fotografia che ne ha fatto tirare l'associazione viennese per l'album dell'esposizione. Siccome sono a corto di esemplari, l'invio prima a Stürler, che dopo averla esaminata è da me pregato di inviartela perché tu la conserva...».³⁷⁰

Nel febbraio del 1870, tuttavia, le preoccupazioni del Mussini sulle sue commissioni fotografiche a Michelez sembrarono aumentare a causa dei ritardi del fotografo³⁷¹ e della scarsa qualità delle copie realizzate.

³⁶⁸ Lettera inedita di Luigi Mussini a Charles-Olivier Merson, Siena, 13 marzo 1874, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁶⁹ Lettera di Vincent Van Gogh al fratello Théo, Amsterdam, settembre 1884, in M. Berrends-Albert, H. Van Crimpen, *De brieven van Vincent van Gogh*, SDU, L'Aia 1990, n. 465.

³⁷⁰ Lettera inedita di Luigi Mussini a William Haoussoullier, Siena, 23 aprile 1874, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁷¹ Lettera inedita di Luigi Mussini a Jacques-Édouard Gatteaux, Siena, 10 febbraio 1870, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it: «Il signor Michelez fotografo, 45 rue Jacob, che ha riprodotto il mio quadro dell'*Educazione a Sparta*, avrebbe dovuto rimettervi una prova da parte mia. Ma siccome non vedo arrivare ciò che mi deve, temo che abbia trascurato tutto».



Luigi Mussini, *Educazione spartana*, 1869, olio su tela, 125x162 cm, Montauban, Musée Ingres

«Avevo scritto ai destinatari per questo, e so che nessuno di loro ha ricevuto nulla. [...] Tengo molto al fatto che questo signor Michelez mantenga questo impegno distribuendo al più presto le prove promesse a Parigi. Mi carico volentieri di ottenere dei commissionari per inviarle a domicilio e le salderò con altre prove che gli domanderò al di là del numero stabilito. Questo numero era di 12 secondo lui. Ne domanderò 15 mai mi informo per esigerne solo 12. Vi prego caro amico di accettare una di queste 12 come ricordo del vostro vecchio amico e confratello. Le tre o quattro che restano, prego il signor Michelez di inviarmele al più presto con 4 [esemplari] in più, che gli acquisto al prezzo che m'indicherà. Gli avevo scritto di metterne in commercio in Italia presso i mercanti speciali, ma non ha mai risposto alle mie lettere».³⁷²

Per la risoluzione di queste inadempienze subentrò il pittore Michel Dumas, anch'egli destinatario previsto di questa commissione fotografica, a cui Mussini sembrò rivolgersi come intermediario. «Ha dovuto farvi non poche promesse vane, di cui sono mortificato. Ma come prevedere una negligenza così ostinata! Basta. Annientate questa commissione, ve ne supplico. Ciò non potrà che sollevare la mia coscienza».³⁷³

In conclusione, la posizione del Mussini nei confronti della comunità artistica parigina, cui fu legato, resta comunque ambigua. Come sostenuto dalla Lagrange,³⁷⁴ nonostante le tendenze artistiche e le comunanze estetiche tra la sua pittura e quella accademica francese di stampo ingresiano, come la maggior parte degli artisti italiani dell'epoca, Mussini sembrò sfruttare i suoi legami amichevoli con la comunità artistica parigina attraverso la fotografia con un semplice intento di rappresentanza e promozione della sua arte a distanza.

³⁷² Lettera inedita di Luigi Mussini a Michel Dumas, Siena, 26 febbraio 1870, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁷³ Lettera inedita di Luigi Mussini a Michel Dumas, Siena, 23 giugno 1870, *Copialettere*, collezione privata, www.memofonte.it.

³⁷⁴ M. Lagrange, *Les peintres italiens en quête d'identité. Paris 1855-1909*, CTHS/INHA, Parigi 2010, p. 202.

2.2 L'impero Goupil e la fotografia

Le riproduzioni e le fotografie d'arte furono parte integrante della ricca cultura visiva del XIX secolo. Lo studio dell'impatto e della diffusione di queste immagini, questione di difficile indagine metodologica specialmente per la mancanza di risultati di vendita certi e precisi, deve necessariamente muoversi in un campo d'indagine costituito da fattori di natura diversa, da quelli artistici a quelli legali, passando per fattori economici e soprattutto sociali. La copia fotografica di un'opera d'arte assunse un valore simbolico e illusorio, a conferma di quanto lo sfruttamento del nuovo *medium* sia stato fondamentale nel settore editoriale per la nascita e lo sviluppo di un fenomeno definibile come “uso e consumo di un'opera d'arte”, in cui questa cessa di esser considerata come tale e diventa a pieno titolo una proiezione della mentalità della società e del suo gusto artistico. Questa corsa spasmodica all'opera d'arte, in qualsiasi sua forma, sembra perfettamente riassumersi nel pensiero di Gombrich in *The use of images*: «Quelli che possono permetterselo ebbero una copia a grandezza naturale di un ammirato capolavoro; quelli che non poterono permettersi una copia dipinta acquistarono una riproduzione».³⁷⁵

Per ogni artista le riproduzioni fotografiche non furono solo una fonte di introiti, ma uno strumento per la costruzione e l'espansione di una propria rete di acquirenti. Grazie alle esposizioni, alle pubblicità, ai rivenditori di libri e alle gallerie d'arte, fu molto semplice per il pubblico approcciarsi a questo tipo di immagini, anche perché esse furono principalmente l'espressione di una cultura urbana metropolitana, e pertanto poggiarono su dei circuiti e dei meccanismi commerciali preesistenti e già rodati. L'interessante analisi di Robert Verhoogt sulla differenza tra i modi d'osservazione del pubblico d'allora e del pubblico moderno sottolinea come l'occhio dell'amatore di oggi sia abituato all'osservazione delle copie e delle fotografie di opere d'arte a colori, a differenza dell'amatore ottocentesco, che visse l'impiego del nuovo *medium* attraverso una propria personale percezione.³⁷⁶

³⁷⁵ H. E. Gombrich, *The use of images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Phaidon, Londra 1999, p. 130.

³⁷⁶ R. Verhoogt, *op. cit.* 2007, p. 281.

La fotografia cominciò a imporsi nell'ambito dell'editoria artistica dal 1853, ma fu a partire dagli anni Sessanta che la Maison Goupil diede vita a un tipo di diffusione che potrebbe essere definita come un vero e proprio fenomeno di massa, servendosi dei più importanti fotografi sulla scena francese e parigina, come Robert Bingham, Paul Marcellin Berthier, Victor Laisné, Pierre Petit, Pierre Ambroise Richebourg e lo stesso Charles-Louis Michelez.

La ditta francese lavorò in collaborazione con numerosi incisori, da Henriquel-Dupont a Jazet, dall'italiano Calamatta³⁷⁷, ai frères Varin, da Cottin a Mercuri, che riprodussero per lui le opere dei più conosciuti pittori del passato e contemporanei. Con l'adozione dei metodi di riproduzione fotografica, queste immagini furono edite sia sotto forma di libri, sia come opere destinate a essere appese a un muro, come, ad esempio, le copie di Raffaello realizzate da Carlo Raimondi. Il caso di quest'ultimo è particolarmente interessante perché rivela in che modo la Maison Goupil promosse il commercio dei dipinti dei grandi maestri francesi contemporanei anche al di fuori delle frontiere nazionali, attraverso l'invio delle proprie fotoriproduzioni all'estero. Raimondi, collaboratore della ditta francese da Roma, pregò ripetutamente il mercante di inviargli «le seguenti fotografie dei quadri del celebre Meissonnier; cioè: 1° *Après Waterloo*, o *1814*; 2° *La Rissa*; 3° *L'Halte*. Ma vorrei che le fotografie fossero prese direttamente dai quadri, e non dalle riproduzioni di altre fotografie; e che fossero delle buone prove».³⁷⁸

In Francia i semplici ateliers si trasformarono presto in aziende editoriali che proposero cataloghi di riproduzione di opere d'arte e prove fotografiche di dipinti. Goupil, ma anche altre ditte europee come la *Braun & Cie*,³⁷⁹ approfittarono del progresso tecnico registrato dall'industria fotografica a partire dal 1851 per costruire

³⁷⁷ R. Dinoia, *Luigi Calamatta (1801-1869) incisore e patriota in Europa*, Palombi Editori, Roma 2012.

³⁷⁸ Lettera inedita di Carlo Raimondi ad Adolphe Goupil, Roma, 23 gennaio 1867, *Goupil Correspondance, 1867-1884*, MSS Col 184, New York, New York Public Library, Manuscript and Archives Division.

³⁷⁹ L. Boyer, *La photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIXe siècle en France, 1839-1919*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte sotto la direzione del prof. Roland Recht all'Université March Bloch di Strasburgo, 2004, p. 99: «Grazie a *Goupil & Cie* e *Braun & Cie*, che uniscono le funzioni di fotografo, stampatore e editore, la fotografia di riproduzione diviene un'industria con un'autonomia di produzione e di diffusione. Queste due firme rappresentano in quest'epoca, in Francia, le imprese più importanti nell'ambito dell'edizione d'arte. Le riproduzioni meccaniche di opere d'arte pubblicate da *Goupil & Cie* si contano in migliaia di esemplari e soggetti».

degli imperi editoriali basati su un intento pseudo-filantropico riassunto nel motto “l’arte alla portata di tutti”.

«L’intervento delle macchine è stato, in questa propaganda dell’arte, un’epoca e l’equivalente di una rivoluzione; i mezzi di riproduzione sono l’ausiliare democratico per eccellenza. Contestare quest’azione è proprio di un cieco; disdegnare quest’influenza sarebbe insensato, non prevedere l’avvenire di questa associazione tra genio e arte, con la potenza dei nuovi mezzi di riproduzione a buon mercato, appartiene a uno spirito limitato».³⁸⁰

In realtà, come vedremo più avanti, almeno per quanto concerne la Maison Goupil, alla base di queste politiche editoriali vi fu un malcelato intento di soddisfare un pubblico quanto più largo possibile, includendo tra la propria clientela quegli amatori che, come osservato da Gombrich,³⁸¹ non poterono permettersi un dipinto di valore e che quindi acquistarono delle fotoriproduzioni di opere famose.

«La fotografia, così esatta dinanzi alla natura, diventa fantastica dinanzi ai quadri; li spegne o li illumina a suo piacimento, e quasi sempre li traspone, alle volte molto felicemente; ma non risponde sempre al bisogno coscienzioso e servile che ci si attende da lei. Per esempio, con una bell’incisione o una buona fotografia, si ottiene il maestro quasi intero, ed è il risultato che senza dubbio il signor Goupil ha voluto ottenere».³⁸²

Goupil comprese da subito che la fotografia di riproduzione d’opere d’arte fu un genere promettente e lucrativo, uno strumento moderno, all’apparenza democratico, che mirò sostanzialmente alla formazione del gusto del pubblico. La sua ambizione di diventare mercante d’arte contemporanea e mecenate non è tanto da ricercare nel possesso di quadri di artisti viventi, ma nel suo tentativo di assicurarsi l’esclusiva dei diritti di riproduzione, non esistendo alcuna legislazione a quell’epoca,³⁸³ eccezion

³⁸⁰ L. De Laborde, *Travaux de la commission française sur l’Industrie des nations, Exposition universelle de Londres*, VIII, 1856, in A. Rouillé, *La photographie en France, textes et controverses: une anthologie 1826-1871*, Macula, Parigi 1989, pp. 219-225.

³⁸¹ H. E. Gombrich, *op. cit.* 1999, p. 130. Sull’argomento si veda ancora A. Scharf, *op. cit.* 1979, pp. 165-168.

³⁸² T. Gautier, *L’œuvre de Paul Delaroche photographiée*, in «L’Artiste», III, 7 marzo 1858, p. 154.

³⁸³ H. Lafont-Couturier, *op. cit.* 2000, pp. 101-102.

fatta per il diritto di proprietà letteraria e artistica istituito nel 1791 e nel 1793.³⁸⁴ Che la sua strategia poggiasse principalmente sul mercato editoriale risulta già dalle puntuali richieste avanzate ai suoi pittori, chiamati a realizzare opere piccole perché più facilmente riproducibili. Le copie messe in commercio da Goupil divennero i principali strumenti d'intermediazione tra gli artisti e un pubblico sempre più ampio. La ditta pubblicizzò i quadri esposti presso la sua galleria³⁸⁵ e quelli presentati al Salon dal 1872 al 1877, proponendo queste edizioni anche al di fuori dei confini nazionali, nelle sue sedi di Londra, Berlino, Vienna, Bruxelles e L'Aia.

Quella di Adolphe Goupil fu una delle prime compagnie a conquistare il mercato americano. Nel 1846, Michael Knoedler arrivò negli Stati Uniti come suo socio, interessato a diffondere la firma francese sui nuovi mercati editoriali d'oltreoceano. Questa strategia si concretò nel 1848, dopo due anni di preparazione, con l'apertura della sede newyorkese, nell'intento di promuovere «il gusto delle belle arti negli Stati Uniti d'America».³⁸⁶ La sede americana in realtà servì principalmente come ponte tra i mercati del nuovo e del vecchio continente, in particolare cercò di introdurre in Europa nuovi ed emergenti artisti che altrimenti sarebbero rimasti confinati in circuiti commerciali ancora troppo modesti e limitati.

³⁸⁴ La legge del 17 gennaio 1791, istituita dalla Convention Nationale, determinò il diritto dell'autore a ottenere un profitto dalla rappresentazione delle proprie opere per tutto il corso della sua vita, e per un periodo di cinque anni dopo la sua morte a profitto dei suoi eredi. Quella del 24 luglio 1793 estese questo limite a dieci anni. Successivamente, tutti i più importanti paesi europei si dotarono di una legge a tutela dei diritti d'autore su esempio della Francia, dove il termine fu poi prolungato a vent'anni dal decreto-legge del 5 febbraio 1810, e a trenta dalla legge dell'8 aprile 1854. Nel caso specifico italiano, un primo decreto fu emanato dal governo rivoluzionario piemontese nel 1799, seguito poi dalla prima legge del 1801 promulgata dalla Repubblica Cisalpina. Dopo la Restaurazione, in Italia furono pubblicati diversi provvedimenti a riguardo, che, tuttavia, dato lo scenario politico frammentato, furono applicati in maniera limitata. La prima legge risale quindi al 25 giugno 1865, tradotta poi nel testo unico n. 1012 del 19 settembre 1881, rimasto in vigore fino al 1925 con l'avvento della nuova normativa. Nel frattempo, l'Italia aderì anche alla Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche del 1886, la quale stabilì che il termine minimo della tutela di questo diritto dovesse essere esteso a cinquant'anni dopo la morte dell'autore. Cfr. L. Bellingeri, *Dal sistema dei privilegi alla legge n. 633 del 1941: l'evoluzione del diritto d'autore nella normativa italiana*, in A. De Robbio (a cura di), *La proprietà intellettuale tra biblioteche di carta e biblioteche digitali*, AIB, Roma 2001; V. Falce, *La modernizzazione del diritto d'autore*, Giappichelli, Torino 2012; M. I. Palazzolo, *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi, controversie giudiziarie (1840-1941)*, Viella, Roma 2013.

³⁸⁵ E. Soglio, *Exposition de tableaux modernes dans la galerie Goupil*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1 luglio 1860, pp. 46-52; P. Mantz, in «Gazette des Beaux-Arts», 1 maggio 1862, pp. 485-487.

³⁸⁶ H. Lafont-Couturier, *op.cit.* 1994, p.30.

Nel 1857, Knoedler si rese indipendente da Goupil e si affermò come mercante prima di riproduzioni e poi di dipinti. Nonostante ciò, egli continuò a rappresentare gli interessi della casa madre parigina a New York, curando al tempo stesso i rapporti con altri grandi personaggi della scena commerciale europea, come Ernest Gambart,³⁸⁷ che pure nacque all'interno della scuderia Goupil. Non di rado poi Knoedler si recò in Europa per l'acquisto di fotoriproduzioni artistiche, alla stregua di molti altri mercanti d'arte americani come George Lucas e Samuel Avery.

In questa parte di lavoro si cercherà di analizzare un aspetto poco indagato della politica goupiliana nei confronti dell'arte italiana, attraverso lo studio dei fondi editoriali e commerciali della Maison conservati presso il Musée Goupil di Bordeaux e il Getty Center Research di Los Angeles. Se è ormai chiaro il ruolo fondamentale svolto dal mercante francese per l'inserimento e il successo degli artisti italiani nei circuiti commerciali francesi ed esteri,³⁸⁸ resta ancora da approfondire in che modo le loro opere presero parte a questa strategia d'impresa e il grado di diffusione di queste riproduzioni fotografiche.

³⁸⁷ Ivi, p. 33; D. Dekkers, "Where are the Dutchmen?" *Promoting the Hague School in America 1875-1900*, in «Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art», n. 24, 1996, pp. 54-73, pp. 51-61.

³⁸⁸ Si veda in particolare il catalogo a cura di P. Serafini, *La Maison Goupil, il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, Rovigo (Palazzo Roverella 23 febbraio-23 giugno 2013), Bordeaux (Galerie des Beaux-Arts, 23 ottobre 2013-2 febbraio 2014), Silvana, Cinisello Balsamo 2013.



Félix Vallotton, *La malade*, 1892, olio su tela, 74x100 cm, collezione privata

2.2.1 Gli archivi del Musée Goupil di Bordeaux

Dal 1998 il Musée Goupil di Bordeaux conserva nei suoi archivi il fondo editoriale della ditta da cui prende il nome. Costituito da più di centomila documenti tra fotografie e incisioni di opere pittoriche, questo fondo fu acquisito da Vincent Imberti, mercante francese di quadri e stampe, nel 1921, al termine della dissoluzione, avvenuta tra 1917 e 1920, della *Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie*, società successore della *Goupil & Cie*, e poi donato dalla sua famiglia alla città di Bordeaux nel 1987. La collezione qui presente è fondamentale per un'analisi dello sviluppo internazionale del mercato dell'arte e per uno studio del gusto e della mentalità europea fino alla Prima Guerra Mondiale. I documenti conservati negli archivi del Musée Goupil possiedono poi un grande valore documentario, consentendo la riscoperta di molte opere sparite, distrutte o disperse. Questa collezione permette oggi di seguire i primi passi della diffusione di massa delle fotoriproduzioni realizzate dalla ditta francese. Il loro successo fu alla base di un impero editoriale e commerciale costruito in meno di cinquant'anni.

La politica di Adolphe Goupil, e dei suoi successori poi, potrebbe essere riassunta in alcuni brevi passaggi: *in primis*, egli stipulava dei contratti assicurando ai suoi artisti una rendita fissa, talvolta dividendo con loro alcuni benefici, in cambio della totalità della loro produzione e dell'esclusiva dei diritti di riproduzione.³⁸⁹ Conseguentemente, ottenuta la notorietà di queste opere tra gli amatori attraverso il mercato delle riproduzioni, egli aumentava il valore dei dipinti originali dell'artista in questione, in modo da poterne gestire tutta la sua produzione in piena autonomia.

L'acquisto e la riproduzione di dipinti italiani da parte di Goupil cominciò dal 1869 e si protrasse fino al 1893, data di morte del suo fondatore Adolphe. Il commercio di stampe e riproduzioni di opere italiane cominciò nel 1874.

«La politica editoriale appare nettamente più regolare e coerente rispetto alle forti variazioni che caratterizzarono il numero di dipinti acquistati. In termini editoriali, gli anni più importanti per la ditta

³⁸⁹ Si veda ancora H. Lafont-Couturier, *op. cit.* 1994, pp. 59-69, e *op. cit.* 2000, pp. 13-29.

furono il 1874, il 1878 e il 1894, sempre senza superare le ventitré pubblicazioni annue. In effetti, dei centotré artisti italiani che riuscirono a vendere almeno una tela al mercante, solamente ventisei videro le proprie opere riprodotte, e la maggioranza di essi parteciparono alle esposizioni artistiche parigine».³⁹⁰

Il commercio di queste riproduzioni sembra quindi essere parte integrante di una precisa strategia d'impresa globale, che legò intimamente la vendita e la riproduzione.³⁹¹ Mercato ed editoria furono passaggi decisivi nell'aumento della notorietà e del successo commerciale delle produzioni italiane. Goupil fu uno dei primi editori ad affidarsi al supporto fotografico sin dalla metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento, incentivando il progresso tecnologico e comprendendo i vantaggi che questa tecnica poteva apportare in una logica industriale. La creazione di nuovi atelier fotografici nel 1859 gli permise di gestire ogni singola tappa di questa produzione, dallo scatto fino alla stampa degli esemplari, sovvenzionando allo stesso tempo le ricerche condotte dal direttore dei suoi studi, Henri Rousselon. Questi nel 1867 acquistò il già discusso diritto di sfruttamento in Francia del *woodburytipo*.³⁹²

Assieme a Michel Manzi, Rousselon fu decisivo nell'adozione delle tecniche di fotoriproduzione della ditta *Goupil & Cie*, avendo inventato la fotoincisione nel 1872. Tecnicamente, partendo da una lastra di piombo, si realizzava un'altra lastra metallica ramata per galvanoplastia, ritoccata poi a mano da alcuni incisori per perfezionarla in certi dettagli. Questa tecnica, tenuta segreta per tutti gli anni Settanta dell'Ottocento, permise di ottenere riproduzioni dalla qualità eccezionale e di estrema finezza, che andarono progressivamente a sostituire il *woodburytipo*.

³⁹⁰ M. Lagrange, *op. cit.* 2010, p. 271.

³⁹¹ Ivi, p. 226.

³⁹² A. de Lastalot, *op. cit.* 1878, p. 92: «Il procedimento Woodbury, che permette di incidere e stampare le prove fotografiche con inchiostri indelebili di qualsiasi natura esse siano, con una perfezione che i capricci del sole non permettevano di raggiungere quando era egli stesso produttore delle sue opere, questo procedimento meraviglioso è stato portato alla sua ultima perfezione da M. Rousselon».



Giuseppe Castiglione, *La terrasse du Palais royal à Naples*, carte album, n. 1883, 90.II.2.326, Bordeaux, Musée Goupil



Giuseppe Castiglione, *Le château de Haddon-Hail, Derbyshire (Grande Bretagne) au moment où les soldats de Cromwell l'envahissent*, Salon de 1875, pl. XVI, fotoincisione, 145x260 mm, Bordeaux, Musée Goupil

Passando in rassegna gli archivi del Musée Goupil, le opere italiane riprodotte attraverso supporto fotografico sono circa centotrenta, divise tra grandi e piccoli formati; circa venticinque, invece, furono copiate tramite fotoincisione.

È importante specificare le differenti riproduzioni presenti, perché la ditta francese giocò molto sull'offerta di un'ampia gamma di serie, qualità e formati fotografici, variabili a seconda dei gusti e delle differenti esigenze del pubblico. Le varietà proposte all'epoca si divisero in: *cartes de visite* (formato 60x90 mm montato su bristol giallo; 65x105 mm se inserito su bristol nero o grigio con inserti dorati), *cartes album* (formato 90x120 mm montato su bristol giallo; 115x160 mm se inserito su bristol nero o grigio con inserti dorati), i formati *Musée Goupil* (formato 90x120 o 310x430 mm se inserito su carta di Cina incollata su bristol bianco) e *galerie photographique* (di dimensioni variabili da 430x620 a 700x930 mm, su carta di Cina incollata su bristol bianco).

In termini generali queste edizioni furono concepite come *souvenir* del successo pubblico di un artista. Il commercio poté giovarne semplicemente applicando delle varianti tematiche simili, oppure diversificandone i formati e proponendo una gamma di prezzi più ampia. Il ventaglio di prezzi infatti oscillò dai cinquanta centesimi per le *cartes de visite* ai 6 franchi della gamma *galerie photographique*.³⁹³

I due artisti italiani più presenti nel fondo fotografico sono Giuseppe Castiglione e Lucio Rossi. Le scene eleganti in costume delle loro composizioni risposero in maniera perfetta alle richieste del Goupil e, dagli anni Settanta fino alla fine del secolo, registrarono un grande successo tra i collezionisti. La scelta delle opere da riprodurre scaturì a seguito di attente valutazioni commerciali, sondando il gusto parigino medio borghese dell'epoca.

Giuseppe Castiglione, pittore di genere, partecipò per la prima volta al Salon nel 1861, ottenendo una menzione onorevole, e fu poi insignito della *Légion d'honneur* nel 1893, dopo un trentennio di carriera parigina. Malgrado il favore della critica e le commissioni ricevute da parte dello governo francese, le sue opere non sembrano mai distinguersi per la qualità estetica.

³⁹³ *Publications nouvelles de la Maison Goupil*, Bordeaux, Musée Goupil.

Tra le rare riproduzioni di dipinti di genere storico troviamo l'*Entrée à Milan de l'Empereur Napoléon III et le roi Victor Emmanuel (le 10 juin 1859)* di Vincenzo Giacomelli, episodio dell'Unità d'Italia presentato da un punto di vista spiccatamente francese. Un discorso simile può essere fatto per le scene pastorali. Anche queste rappresentano oggi uno specchio dell'immaginario francese dell'epoca dell'Italia post-unitaria folkloristica, popolata quasi esclusivamente da pastorelle, briganti e feste popolari, tipiche delle opere di Luigi Chialiva,³⁹⁴ Augusto Corelli e Cesare Tiratelli. Derivate sempre dalla moda del momento, le scene di gusto neopompeiano di Raffaello Sorbi e le scene orientaliste di Alberto Pasini si allinearono al successo riservato dal pubblico francese nei confronti delle produzioni di Gérôme e di Alma-Tadema.³⁹⁵

Talvolta le opere degli italiani sembrano concepite essenzialmente per la riproduzione, essendo i loro nomi nettamente più presenti nei cataloghi editoriali.³⁹⁶ È il caso di Vittorio Corcos³⁹⁷ e Raffaello Sorbi,³⁹⁸ anche se l'esempio più efficace è ancora quello di Rossi e delle sue aneddotiche e lascive scene di genere *revival rococò*:³⁹⁹ a partire dal 1877, cinquantasette sue opere acquistate dalla ditta francese tra il 1868 e il 1899 diedero luogo quasi sistematicamente a riproduzioni fotografiche, in formati editoriali diversi.

³⁹⁴ Gabriel Mourey, *Luigi Chialiva (1842-1914)*, in «Les Arts», n. 149, maggio 1914, pp. 8-16.

³⁹⁵ Cfr. G. Berardi, *Il primato di Napoli. I maestri partenopei dell'Ottocento tra innovazione e mercato internazionale*, in «Storia dell'Arte», n. 15, 2006, pp. 103-132; E. Querci, S. De Caro (a cura di), *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, Napoli (Museo Archeologico Nazionale, 19 ottobre 2007-31 marzo 2008), Electa, Milano 2007.

³⁹⁶ M. Lagrange, *op. cit.* 2010, p. 272.

³⁹⁷ Su Corcos si veda L. Bastogi Landi, *La narrativa del pittore livornese Vittorio Corcos nella cultura italo-francese tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento*, in «Nuovi studi livornesi», n. 1, 1993, pp. 139-160; I. Taddei (a cura di), *Vittorio Corcos, il fantasma e il fiore*, Livorno (Museo Civico "G. Fattori", 26 giugno-7 settembre 1997), Firenze (Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, 16 settembre-12 ottobre 1997), Edifir, Firenze 1997; V. Farinella, *Vittorio Corcos, pittore alla moda*, in «Nuovi studi livornesi», n. 6, 1998-99, pp. 83-120; F. Mazzocca, C. Sisi, I. Taddei, *Vittorio Corcos, i sogni della Belle Époque*, Padova (Palazzo Zabarella, 6 settembre-14 dicembre 2014), Marsilio, Venezia 2014.

³⁹⁸ Su Sorbi si veda A. Parronchi, *R. Sorbi*, Parronchi, Firenze 1988.

³⁹⁹ A. Sheon, *Monticelli and the Rococo Revival*, tesi di dottorato all'Università di Princeton, 1966. Il termine fu usato da Sheon per indicare delle scene che presentano multiple varianti dello stesso soggetto, attente alle esigenze di un pubblico alla ricerca di un'opera che potesse in qualche modo avvicinarsi allo stile di un dipinto di un artista più famoso e di maggior valore commerciale.



PRINT PAR V. GIACOMELLI

166

PHOTOGRAPHIE PAR G. COUPIL

ENTRÉE À MILAN DE L.L.M.M. L'EMPEREUR NAPOLEON III & LE ROI VICTOR EMMANUEL
(le 10 Juin 1859)

Galerie Photographique

Publié par COUPIL & C^{ie}
PARIS LONDRES BERLIN NEW-YORK LA HAYE

Vincenzo Giacomelli, *Entrée à Milan de L.L.M.M. l'Empereur Napoléon II & le Roi Victor Emmanuel (le 10 juin 1859)*, galerie photographique, Bordeaux, Musée Goupil

Questo tipo di opere è certamente la tipologia più ricorrente negli archivi Goupil, ciò è riconducibile al successo di mercato registrato nella Francia dell'epoca da queste scene alla moda. Le scene di genere videro in Ernest Meissonier il più grande rappresentante, vero e proprio rinnovatore in Francia di questa tipologia pittorica che trovò origine in Italia alla fine degli anni Quaranta dell'Ottocento grazie a Domenico e Gerolamo Induno in ambiente lombardo e ai fratelli Palizzi nel Mezzogiorno.⁴⁰⁰ Nella penisola il gusto per la pittura di genere crebbe anche grazie alla moda dettata poi dal Fortuny,⁴⁰¹ trovando un proprio spazio espositivo nelle Promotrici, importante vetrina per la vendita delle opere degli artisti italiani. «Fortuny ha lasciato dopo di lui

⁴⁰⁰ Sugli Induno si veda in particolare S. Bietoletti, *L'atelier dei fratelli Induno*, in S. Bietoletti, G. Matteucci, *Pittura e pittori dell'Ottocento italiano*, I, Novara 1998, pp. 182-204; M. Agliati Ruggia, S. Rebora, *Intorno agli Induno. Pittura e scultura tra genere e storia nel Canton Ticino*, Rancate (Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 13 settembre-1 dicembre), Skira, Milano 2002; G. Matteucci (a cura di), *Domenico e Gerolamo Induno. La storia e la cronaca scritte con il pennello*, Tortona (Palazzo Guidobono, 15 ottobre 2006-7 gennaio 2007), U. Allemandi, Torino 2006. Sui fratelli Palizzi si faccia riferimento a P. Ricci, *I fratelli Palizzi. Filippo, Giuseppe, Nicola, Francesco Paolo*, Bramante, Busto Arsizio 1960; G. Di Matteo, C. Savastano, *Filippo, Giuseppe, Nicola, Francesco Paolo Palizzi del Vasto*, Edigrafital, Atto di Teramo 1999; AA. VV., *I Palizzi e il vero. La metamorfosi nella pittura dell'800*, Comitato Premio Vasto d'Arte Contemporanea, Vasto 2008. In particolare su Filippo Palizzi si veda C. Lorenzetti, *Il naturalismo di Filippo Palizzi*, G. D'Agostino, Napoli 1955; A. Ricciardi (a cura di), *Filippo Palizzi e il suo tempo*, Vasto (Palazzo d'Avalos, 10 agosto-30 settembre 1988), Comune di Vasto, Vasto 1988; M. Picone Petrusa, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine del secolo*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Electa, Milano 1991, pp. 945-948; M. Picone Petrusa, *Tradizione e crisi dei "generi"*, in F. C. Greco (a cura di), *op. cit.* 1993, pp. 37-s., 40, 46, 295-299. Sulla pittura di genere nell'Italia dell'Ottocento si veda anche S. Bietoletti, *La pittura di genere*, in C. Sisi (a cura di), *L'Ottocento in Italia, il romanticismo, 1815-1848*, Electa, Milano 2006, pp. 91-101.

⁴⁰¹ Sull'influenza di Fortuny sull'arte italiana si prenda in particolare considerazione F. Mazzocca, *La dinastia dei Fortuny*, in D. Puccini (a cura di), *Gli Spagnoli e l'Italia*, Banco Ambrosiano Veneto, Milano 1997, pp. 201-205; G. Berardi, *Mariano Fortuny y Marsal. Il successo parigino e il nuovo corso della pittura napoletana dell'Ottocento*, in «Paragone», maggio-luglio 2001, pp. 25-50; A. Sagramora, *Mariano Fortuny y Marsal a Roma (1858-1874)*, in J. Pérez Rojas (a cura di), *Ignacio Pinazo in Italia*, Valencia (Institut Valencia d'Art Modern, 23 settembre-23 novembre 2008), Roma (Museo Hendrick Christian Andersen, 16 dicembre 2008-15 marzo 2009), Institut Valencia d'Art Modern, Valencia 2008, pp. 277-293; F. Cagianelli, D. Matteoni, *L'Ottocento elegante: arte in Italia nel segno di Fortuny, 1860-1890*, Rovigo (Palazzo Roverella, 29 gennaio-12 giugno 2011), Silvana, Cinisello Balsamo 2011; E. Querci, *Gemito, Morelli, Mancini e il soggiorno a Napoli di Mariano Fortuny Marsal (1874)*, in «Storia dell'Arte Argan», n. 133, 2012, pp. 131-152; E. Querci, *Achille Vertunni e Mariano Fortuny, Roma tra arte e mercato nella nuova stagione internazionale*, in G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzareli, *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, Campisano, Roma 2012, pp. 209-226; E. Querci, *La pittura en Italia y en Roma en la época de Fortuny y Pradilla*, in M. Garcia Guatas (a cura di), *La Escuela Aragonesa de pintura en Roma*, Saragozza (Universidad de Zaragoza (aprile-luglio 2013), Saragozza 2013, pp. 47-60.

tutta una scuola di pittori spagnoli o italiani, i signori Simonetti, Boldini, Randanini, Escosura, Luigi Rossi, etc., che da lui provengono direttamente e che non mancano di qualità. Sono, nella maggior parte, pittori di stoffe. È sfarfallio, è scintillio, ma è talvolta affascinante».⁴⁰²

La “scena di genere”, tanto amata da Goupil, fu, in effetti, un primo trampolino di lancio per gli artisti italiani in arrivo a Parigi, indirizzati a questa tipologia di opere come primo e studiato passo volto all’inserimento nei circuiti mercantili della capitale francese. Questo coincise con il desiderio di ogni pittore di trovare quel guadagno utile a condurre una vita sicura attraverso il semplice esercizio del proprio mestiere, allontanandolo però da tutti i nobili intenti morali dell’*art pour l’art*. Tanto in Francia quanto in Italia, la critica e gli artisti stessi si divisero riguardo a questa deriva stilistica dalla natura puramente commerciale. Su tutte, si ricordi la critica del Martelli al Salon del 1870, manifestazione popolata da «discepoli di Meissonier», dalle «*cocottes*, i mercanti e la falsa *société du bon ton*».⁴⁰³

Il successo di questo tipo di opere si dové al suo adattamento in un contesto sociale ben preciso, in una Parigi in cui la borghesia imprenditoriale, fatta di banchieri, liberi professionisti, industriali, vide nell’opera d’arte una forma d’investimento e il raggiungimento di uno *status* sociale. Questo nuovo tipo di amatore sostituì il suo corrispondente aristocratico ormai in via d’estinzione. La figura del collezionista d’arte in Francia sembrò mutare sensibilmente proprio dal 1870, perché il valore simbolico del collezionismo, in termini di riconoscimento sociale, valse più del suo valore economico. L’acquirente divenne quindi il *collectionneur par mode*, personaggio mondano dedito all’arte solo al termine di una riuscita economica e sociale, figura che scomparirà solo alla fine del secolo, scalzato da un ritorno ai valori aristocratici del collezionismo.⁴⁰⁴

Il gusto dei “nuovi collezionisti” della Terza Repubblica, dalla poca conoscenza artistica iniziale, condizionò quindi le commissioni dei mercanti come Goupil e

⁴⁰² J. Claretie, *op. cit.* 1876, pp. 419-420.

⁴⁰³ D. Martelli, *Exposition des Beaux-Arts à Paris 1870*, in «La Rivista Europea», 1 giugno e 1 agosto 1870, pp. 89-95, p. 89, in F. Errico, *Les Impressionnistes et l’Art moderne*, ed. Vilo, Parigi 1979.

⁴⁰⁴ D. Pety, *Le personnage du collectionneur au XIX siècle: de l’excentrique à l’amateur distingué*, in «Le Romantisme», 2001, n. 112, pp. 71-81.

permise al tempo stesso a questo genere pittorico di acquisire e definire una propria personale identità artistica.⁴⁰⁵ Nel formare la propria clientela, Goupil comprese che i parigini borghesi videro nell'acquisto di un'opera non solo un semplice atto di collezionismo ma un atto di rappresentazione sociale, rivelando una predilezione per un artista o per un genere specifico di cui divennero acquirenti abituarini. Il catalogo di un artista doveva mostrare una certa coerenza per facilitare l'identificazione del pubblico nelle sue opere. Ecco perché il mercante indirizzò i propri artisti italiani al rispetto di certi soggetti e ambientazioni, condizionando però la loro arte a un'evidente monotonia e ripetitività tematica. Questo tipo di direttive è chiaramente leggibile nelle corrispondenze che Goupil inviò ai suoi artisti, rivelatrici di un intento in contraddizione con la millantata filantropia del mercante, desideroso di «contribuire all'educazione e al bene comune»⁴⁰⁶ attraverso copie fotografiche a buon mercato.

Lo sviluppo di un commercio di riproduzioni procurò agli artisti italiani e alle loro opere una grande visibilità agli occhi della critica e anche di un pubblico più largo e attento alla notorietà dei pittori, sedotto dalle scene di genere e da quell'estetica tradizionale che avrebbe dovuto decorare i loro salotti. Lo stesso Goupil non fece mistero di come fosse necessario «fare un bel quadro non tanto dal punto di vista dell'arte, [...] ma composto in modo che abbia un interesse che lo metta alla portata di tutti e lo faccia acquistare mediamente a un prezzo remunerativo».⁴⁰⁷

Tra gli autori presenti nelle collezioni del Musée Goupil non compaiono solamente i grandi nomi, ma trovarono spazio anche artisti definibili “minori”, coloro che, cercando di inserirsi in nuovi circuiti di mercato, arrivarono a Parigi da semisconosciuti o dopo essersi costruiti in Italia una fama pressoché locale, e furono pertanto costretti a creare il loro nuovo pubblico nella capitale francese. Questo dato è particolarmente interessante perché invita a considerare quanto le dinamiche di mercato variassero di paese in paese, pur in un contesto internazionale così

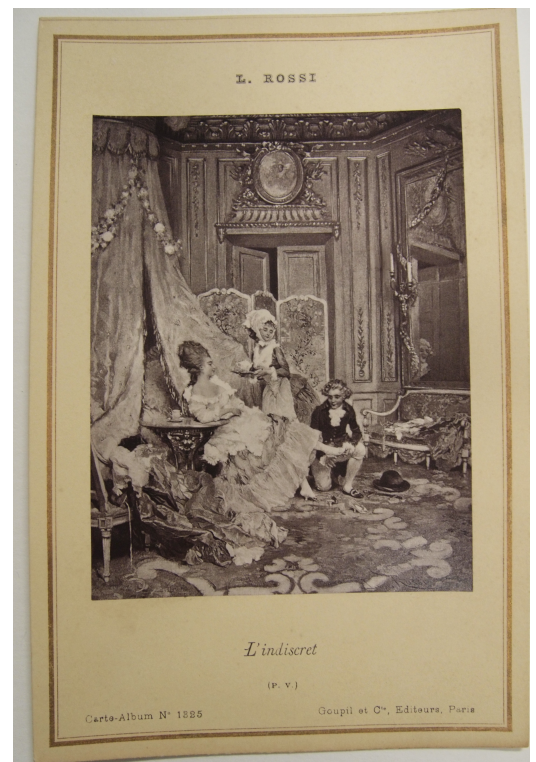
⁴⁰⁵ W. Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle*, Le livre des Passages, Parigi 2000.

⁴⁰⁶ H. Lafont-Couturier, *op. cit.* 1994, p. 92.

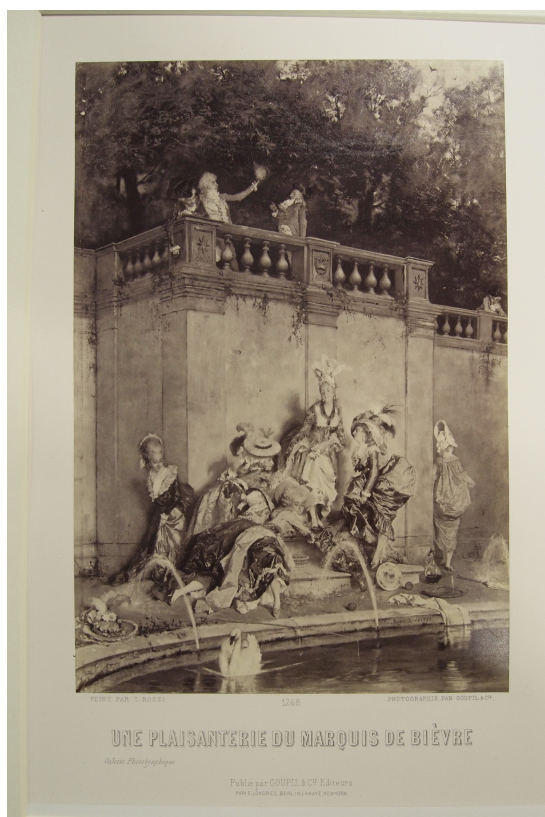
⁴⁰⁷ Lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, Parigi, 27 luglio 1872, in E. Piceni, M. Pittaluga, *De Nittis, Bramante*, Milano 1963, pp. 324-325.



Lucio Rossi, *Cabinet d'histoire naturelle*, emulsione su bristol beige, 160x217 mm, n. 13961, 93.II.8.861 (1), Bordeaux, Musée Goupil



Lucio Rossi, *L'indiscret*, carte album, n.1325, Bordeaux, Musée Goupil



Lucio Rossi, *Une plaisanterie du Marquis de Bièvre*, galerie photographique, Bordeaux, Musée Goupil



Lucio Rossi, *La vieillesse d'un prince*, albumina, 188x260 mm, n.1023, 93.II.8.860 (1), Bordeaux, Musée Goupil

scambievole come quello del mercato artistico europeo della seconda metà dell'Ottocento. Tra le riproduzioni fotografiche ritroviamo quindi le opere di Giuseppe Boschetto, Giuseppe Ricci, Giacomo Grosso, Adolfo Dumini e di molti altri, a riprova del tipo di accoglienza e della notorietà, seppur momentanee, da loro raggiunte nella Parigi di fine secolo. «Si possono appena prendere per italiani il signor Boldini, il più effervescente e il più spirituale dei loro ritrattisti, i signori Pittara, Ancillotti, Rossano, Cortazzo, Marchetti, Spiridon, Detti, paesaggisti, aneddotici o costumisti, tutti dotati di mano, qualcuno di finezze, ma tutti arcifrancesizzati».⁴⁰⁸

In linea generale, la Maison Goupil privilegiò la riproduzione delle opere che avevano ricevuto un'accoglienza favorevole al momento della loro esposizione. La ditta mantenne un rapporto preferenziale con il Salon parigino, l'evento artistico annuale più importante per l'arte contemporanea dell'epoca, vero e proprio termometro dei gusti dei collezionisti borghesi provenienti da tutto il mondo, oltre che per le istituzioni pubbliche e per la critica. «La professione del pittore è diventata una professione che tocca tanto l'industria quanto l'arte [...] Un quadro è stato fatto, e se è esposto, ci sono delle possibilità che l'autore trovi un acquirente tra le migliaia di curiosi che passeranno davanti».⁴⁰⁹

Il Salon fu un evento centrale per la strategia editoriale di Goupil. Il governo francese concesse a diversi fotografi la riproduzione delle opere esposte a queste esposizioni ufficiali, tra i quali ritroviamo anche Charles-Louis Michelez.⁴¹⁰ La questione fu talvolta spinosa, soprattutto nel periodo in cui Goupil fu il concessionario della suddetta autorizzazione. A testimonianza di quanto fosse importante la gestione totale dei diritti di immagine delle opere esposte al Salon per la sua politica editoriale, nel 1863, in una lettera indirizzata al funzionario responsabile Émilien van Nieuwerkerke, Adolphe Goupil segnalò una serie di violazioni da parte di fotografi che «non si sono limitati ai quadri la cui riproduzione fu richiesta o autorizzata dagli artisti. Molti dipinti con diritti riservati sono stati riprodotti.

⁴⁰⁸ G. Lafenestre, *La peinture étrangère à l'Exposition universelle*, in «Revue des deux mondes», 1 novembre 1889, pp. 138-172, pp. 167-168.

⁴⁰⁹ C. Bigot, *L'Exposition de peinture*, in «La Revue politique et littéraire», 23 maggio 1880, p. 1104.

⁴¹⁰ Parigi, Archives du Louvre, X.1863.

Possiamo citare un fotografo che ha riprodotto gran parte dell'ultima esibizione pannello per pannello».⁴¹¹

Secondo il libro dei conti, circa il 60% dei pittori che lavorarono per Goupil parteciparono alle mostre parigine, in particolare al Salon. Esistono comunque dei casi particolari: *Les bulles de savon* di Anatolio Scifoni, ad esempio, opera esposta al Salon del 1864, fu riprodotta senza aver mai acquistato l'originale, così come tutti gli acquisti effettuati tra il 1873 e il 1877, che non furono oggetto di riproduzione da parte della ditta.

Sul legame diretto tra mercato, stampa ed editoria artistica si espresse Jean-Paul Bouillon nel 1989, commentando la molteplice natura del Salon:

«[...] Tutti riconoscono la sua doppia funzione, estetica e commerciale. [...] Nessuno sogna di proporre una modifica del libretto del Salon che consisterebbe nell'indicare i prezzi di vendita degli oggetti esposti, come in un catalogo di libreria o di un grande magazzino [...] Pertanto, la classificazione delle opere al Salon, secondo il merito dei loro autori, rappresenta ipocritamente una classifica tramite i prezzi di vendita; nessun critico ha la spudoratezza di farlo notare. Non osando trattare il Salon come una vera fiera dove si negozia la mercanzia, gli scrittori si chiudono in un conservatorismo metodologico».⁴¹²

Il Salon, in quanto istituzione, racchiuse in sé due finalità tra loro contraddittorie. Doveva essere il principale strumento per l'esposizione, la valutazione e la ricompensa dei pittori alla ricerca di un riconoscimento ufficiale, ma allo stesso tempo fu un vasto spettacolo organizzato per il pubblico nazionale e per le *élites* venute dall'estero. Dal giudizio dei visitatori dipese la costruzione della reputazione e la vendita delle opere di un artista.⁴¹³

Gli stessi pittori italiani furono ben a conoscenza del carattere commerciale dell'evento, come emerge da una lettera di Luigi Mussini ad Adolphe Stürler:

⁴¹¹ Parigi, Archives du Louvre, X.1863, *Salon*.

⁴¹² J.-P. Bouillon, *La Critique d'art en France, 1850-1900: actes du colloque de Clermont-Ferrand*, Université de Saint- Étienne, 1989, p. 149.

⁴¹³ H. e C. White, *La carrière des peintres au XIX siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Flammarion, Parigi 1991, p. 91.

«Le esposizioni, soprattutto a Parigi, credo, non sono che un gran bazar di vendita, dove i mediatori suonano la gran cassa dei giornali nell'interesse di Pietro e di Paolo, e intrattengono il grande pubblico che non ci capisce niente. Checché tu ne dica, amico mio, il grosso pubblico, il borghese, mi sembra un cattivo giudice in fatto d'arte [...]. Immagina per un istante un grosso pubblico, buon giudice in fatto d'arte, insensibile allo scintillante, al picchiare del colorito moderno, alle abilità del tocco, che preferisca il bello al *joli* [*sic*], il semplice alla maniera, e Giotto e Raffaello ai signori tali o tali; non credi che tra pochissimi anni vedremo l'arte contemporanea cambiare radicalmente d'aspetto, soprattutto nei ranghi di una nuova generazione d'artisti?».⁴¹⁴

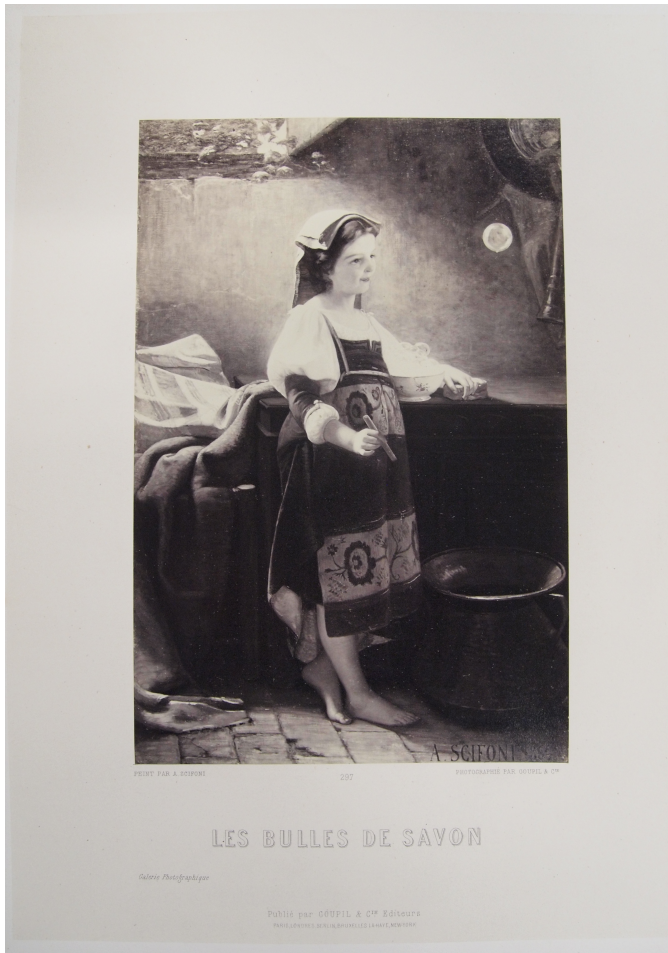
Del fondo in questione fanno parte anche alcuni album di Salon editi dalla stessa Maison. Questi vanno dal 1874 al 1893, al loro interno sono presenti delle finissime riproduzioni fotografiche di grande formato. Tra i dipinti italiani più ricorrenti troviamo ancora Giuseppe Castiglione, Antonio Pascutti, Giuseppe De Nittis e Cesare Detti, ma anche le riproduzioni di alcune sculture come *Pain e travail* di Caggiano e *Ariane* di Pietro Calvi.⁴¹⁵

Alberto Pasini fu il più prolifico artista italiano della scuderia Goupil, a cui fu legato dal 1867, dopo la sua premiazione all'Esposizione universale parigina. Nonostante ciò le sue opere cominciarono a essere riprodotte dal 1875. Tra tutti i suoi dipinti presentati al Salon, solo due furono editi tramite fotoincisione, mentre gli altri presero posto negli album prima citati. L'esempio di Pasini è particolarmente illustrativo per chiarire come Adolphe Goupil cercò di curare la visibilità delle opere dei propri artisti in ogni passaggio, ponendo anche un'attenzione speciale alle riviste artistiche illustrate. La riproduzione destinata alla stampa illustrata fu infatti oggetto di scrupolosa attenzione.

L'apparizione di un'illustrazione sulle pagine di un giornale fu una tappa decisiva nel processo di costruzione della carriera e diffusione delle opere di uno dei suoi artisti, dato che la stampa ne divulgò la produzione a un bacino d'utenti decisamente più ampio, grazie anche ai prezzi ridotti delle riviste. Gli articoli sui periodici illustrati furono importanti tanto quanto una medaglia ottenuta al Salon.

⁴¹⁴ Lettera di Luigi Mussini a Adolphe Sturler, Siena, 10 maggio 1870, edita in L. Anzoletti, *op. cit.* 1893.

⁴¹⁵ *Salon de 1876*, Goupil & Cie éditeurs, Parigi 1876, n. 92-93, Bordeaux, Musée Goupil.



Anatolio Scifoni, *Les bulles de savon*, galerie photographique, Bordeaux, Musée Goupil



Emanuele Caggiano, *Pain et travail*, Salon de 1876, n. 92, Bordeaux, Musée Goupil



Pietro Calvi, *Ariane*, carte album, n. 865, 90.II.2.309 (1), Bordeaux, Musée Goupil

Una critica negativa talvolta ebbe lo stesso peso di una premiazione a un'esposizione, attirando l'attenzione del pubblico su un pittore o un movimento.⁴¹⁶ Del resto questo rapporto biunivoco, definito da Harrison e Cynthia White "sistema mercante-critica", non fu mai disinteressato e si fondò principalmente sulla speculazione economica. Un semplice dipinto rappresentò un oggetto commerciale troppo effimero e isolato per poter organizzare attorno a esso un sistema pubblicitario senza ricorrere al supporto della stampa.

La *Porte de la mosquée Yeni-Djami* di Pasini, ad esempio, apparve sul «Le Monde illustré» del 18 giugno 1870, suscitando l'interesse prima della critica e poi della istituzioni francesi. Nel 1873 l'opera fu venduta dallo stesso Goupil al Musée des Beaux-Arts de Nantes, dove tuttora si trova, al termine di una sapiente operazione editoriale e commerciale di cui si fregiò lo stesso mercante in una lettera al Pasini: «Speriamo che vi farà piacere avere un quadro in un museo».⁴¹⁷

Come noto, la ditta francese tentò di coinvolgere in queste dinamiche anche Domenico Morelli. Una parte di questa indagine deve concentrarsi sulle riproduzioni delle sue opere presenti negli archivi del Musée Goupil. Se le lusinghe del mercante nei confronti del pittore napoletano sono ormai un argomento largamente trattato, la problematica della riproduzione delle sue opere in ambito francese, e la loro conseguente diffusione, presenta ancora delle prospettive interessanti, specialmente perché la documentazione ritrovata a Bordeaux si lega perfettamente alla corrispondenza privata tra i due.



Alberto Pasini, *Porte de la mosquée Yeni-Djami*, in «Le Monde illustré», 18 giugno 1870, p. 396

⁴¹⁶ H. e C. White, *op. cit.* 1991, p. 150.

⁴¹⁷ Lettera di Adolphe Goupil ad Alberto Pasini, Parigi, 9 gennaio 1873, archivio eredi Pasini.

Le fotoincisioni conservate a Bordeaux sono sette, quattro delle quali firmate da Paolo Vetri.⁴¹⁸ Come si evince da una lettera di Goupil a Morelli del 26 marzo 1875, fu lo stesso artista a cercare di introdurre il suo amico Vetri nell'ambiente parigino, inviando nello stesso anno a Parigi alcuni suoi disegni da sottoporre a processo di fotoincisione:

«Ferrandiz, che ho visto ieri, mi ha detto che sareste interessato a far riprodurre dal nostro procedimento *Photogravure* un disegno a piuma del vostro giovane allievo. Con grande piacere. Servitevi di noi quando vi sembrerà meglio, siamo a vostra intera disposizione per questo... Perché non date un vostro disegno? Vi divertirebbe vedere una riproduzione identica della vostra opera».⁴¹⁹

Prima di questa missiva, Goupil aveva già proposto al Morelli l'invio di tutte le sue opere, ma anche dei disegni dei suoi allievi, nell'intento di riceverle a Parigi e riprodurle:

«Caro Signore, ho ricevuto da qualche giorno la lettera che avete avuto la bontà di scrivermi il ventinove corrente mese. I disegni e le fotografie che mi annunciate erano già arrivate, e ve ne ringrazio. Certamente avremo gran piacere a riprodurli in fotoincisione e, non appena ne avremo delle prove, ve ne invieremo rapidamente un certo numero. E siccome parliamo della questione incisioni, lasciatemi dire che sarebbe molto interessante pubblicare non solo qualche fotoincisione dei vostri quadri, ma una collezione il più possibile completa del vostro lavoro. Molti vostri quadri sono, credo, a Napoli e poiché avete degli allievi che disegnano alla piuma in un modo affascinante, potreste, forse, fargli fare dei disegni in un formato che permetterebbe di riprodurli in fotoincisione senza superare una certa dimensione del foglio. [...] Raccomando la mia idea alla vostra considerazione e non saprei troppo come dirvi che le collezioni sono sempre molto più interessanti di qualche foglio isolato che si perde nella massa delle pubblicazioni analoghe. Tra i disegni a piuma che ci avete inviato c'è un ritratto di donna che non riporta il nome dell'autore. Desiderate averne una fotoincisione? [...] Il vostro quadro della Maddalena deve essere una cosa incantevole, una composizione di un'originalità affascinante».⁴²⁰

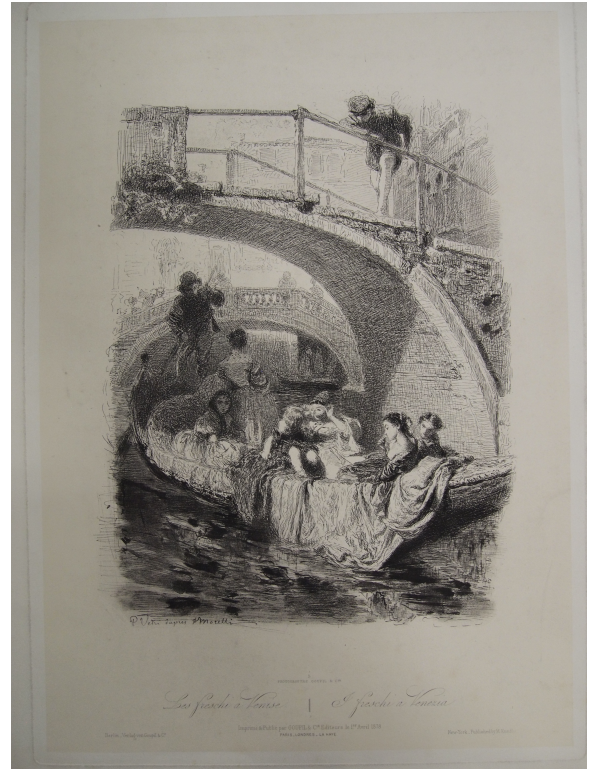
⁴¹⁸ Negli archivi del Musée Goupil non è presente la riproduzione de *La Maddalena*, anch'essa verosimilmente compiuta a partire da un disegno di Vetri.

⁴¹⁹ Lettera di Adolphe Goupil a Domenico Morelli, 26 marzo 1875, *Carteggio Morelli*, CM I-202, c. 2, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, già edita in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906.

⁴²⁰ Lettera di Adolphe Goupil a Domenico Morelli, 30 giugno 1875, *Carteggio Morelli*, CM I-199, cc. 1-3, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, già edita in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906.



Domenico Morelli, *Le Roi Lear*, 1878, fotoincisione da incisione firmata Paolo Vetri, 125x230 mm, Bordeaux, Musée Goupil



Domenico Morelli, *I freschi a Venezia*, 1878, fotoincisione da un disegno di Paolo Vetri, 240x185 mm, Bordeaux, Musée Goupil



Domenico Morelli, *Una strada di Costantinopoli*, 1878, fotoincisione da disegno di Paolo Vetri, 180x272 mm, Bordeaux, Musée Goupil



Domenico Morelli, *Bagno pompeiano*, 1861, olio su tela, 134,4x102,5 cm, Milano, Fondazione Balzan

Domenico Morelli, *Le Calidarium*, fotoincisione da un disegno di Paolo Vetri, 250x370 mm, Bordeaux, Musée Goupil

Presumibilmente nella lettera si fece riferimento al Vetri e alle fotoincisioni conservate oggi a Bordeaux. Stando ai cataloghi della Maison e alle poche opere conservate negli archivi del Musée Goupil, il progetto della ditta fu di realizzare una vasta collezione di riproduzioni delle opere del Morelli da mettere poi in commercio, prospettiva che però non si concretizzò mai. Nonostante questo, tutte le fotoincisioni dei suoi dipinti furono realizzate ed edite dalla ditta l'1 aprile 1878, distribuite non solo a Parigi ma anche a Londra, a L'Aia e a Berlino, attraverso le sue succursali, e a New York, presso la filiale di Knoedler.

Ciò chiarisce in che modo la Maison fece da trampolino di lancio per la diffusione delle opere italiane non solo in Francia ma anche in Europa e oltreoceano. La sede americana, del resto, fu particolarmente importante nell'ambito della tutela dei copyright, argomento in cui gli Stati Uniti furono all'avanguardia. Le riproduzioni di Goupil vennero quasi esclusivamente registrate da Knoedler, presentando una specifica dicitura per la tutela dei diritti d'immagine. Quest'aspetto non è da sottovalutare, considerando il problema della pirateria delle riproduzioni artistiche che in Francia, nel secondo Ottocento,⁴²¹ spinse gli autori e gli editori a introdurre sistematicamente le firme e marchi di riconoscimento sulle incisioni.

Di particolare interesse è una riproduzione fotografica della *Madonna della scala d'oro*, di cui purtroppo gli archivi del museo non possiedono alcuna scheda né informazione supplementare, eccezion fatta per l'erroneo titolo *Vergine con bambino*. Morelli realizzò un dipinto di soggetto simile per il mercante,⁴²² giunto a Parigi il 22 marzo 1876 e probabilmente identificabile con l'opera in questione.

«La vostra Vergine è finalmente arrivata e mi ha fatto, vi assicuro, più piacere di quanto possa dirvi. [...] Ancora nessuno ha visto il vostro quadro, ma ho tenuto a mostrarlo direttamente a Gérôme al quale è piaciuto molto e che mi ha incaricato di farvi i complimenti. Non vi parlo di Tofano che senza dubbio ha dovuto scrivervi; Mariano Fortuny mi ha pregato di farvi sapere dell'arrivo della vostra Vergine, l'aspetto oggi con sua sorella e i suoi fratelli. M. Tipaldi mi ha detto che non desiderate esporlo al Salon, ammetto che ne sono incantato perché le nostre esposizioni sono talmente miste di

⁴²¹ R. Verhoogt, *op. cit.* 2007, p. 171.

⁴²² Lettera di Adolphe Goupil a Domenico Morelli, 9 marzo 1876, *Carteggio Morelli*, CM I-196, c. 2, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, già edita in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906: «Ho saputo da Tofano che state finendo in questo momento la vostra Vergine. La riceverò presto, dunque!».

buone e cattive cose che sarebbe stata una profanazione vedere questa vergine piazzata, forse, affianco a un rifiuto di quarto ordine. Quindi tutto va per il meglio, l'ho messa nel mio salone e la mostrerò solo a chi potrà apprezzarla».⁴²³

L'opera fu presto venduta a un cliente del Goupil, non dimenticando la richiesta dello stesso Morelli di ottenerne una fotografia. Il mercante ne approfittò per spiegargli le difficoltà tecniche riscontrate durante il processo di riproduzione fotografica a causa dei toni e dei colori troppo chiari, problematiche simili a quelle già riscontrate dal Mussini nel fotografare il suo *Giudizio di Cloe*.

«Qualche giorno fa ho inviato una piccola cassa al nostro amico Tipaldi e ci ho aggiunto per voi delle prove di tutti i disegni alla piuma che avete fatto fare dei vostri quadri. Naturalmente vi ho rinviato questi disegni che restano di vostra proprietà. Penso che sarete soddisfatto di queste fotoincisioni. Datemi i titoli da incidere in basso a ogni tavola e ne farò stampare un certo numero che v'inverò perché possiate donarne ai vostri amici. [...] Ho venduto la vostra vergine a un amatore al quale ho reso noto il vostro desiderio di averne una fotografia. Sarà molto contento di consegnarmi il quadro tra qualche tempo per quest'operazione; ma non sono senza preoccupazioni sul risultato che otterremo perché sapete che il giallo in fotografia diventa nero e, essendo l'oro il tono generale del vostro dipinto, temo avremo un effetto troppo scuro. Non avreste preferito farne un disegno alla piuma che avremmo riprodotto come quelli che v'invio?».⁴²⁴

La giusta resa dei toni, derivante da un complesso processo di natura chimica, fu una delle preoccupazioni più diffuse e comuni per l'epoca, anche per un'azienda dotata di strumenti e tecniche all'avanguardia come quella di Goupil. Lo scolorimento della fotografia, ad esempio, fu uno dei più frequenti ostacoli a tale processo, perché il “catturare” l'immagine fu un meccanismo molto più semplice rispetto al successivo fissaggio e conservazione della stessa.⁴²⁵

⁴²³ Lettera di Adolphe Goupil a Domenico Morelli, 22 marzo 1876, *Carteggio Morelli*, CM I-195, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, già edita in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906.

⁴²⁴ Lettera di Adolphe Goupil a Domenico Morelli, 16 maggio 1876, *Carteggio Morelli*, CM I-194, cc. 1-2, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, già edita in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906.

⁴²⁵ Sulle problematiche derivanti dai procedimenti di fotoriproduzione dell'epoca e sui limiti tecnici delle prove si veda A. Scharf, *op. cit.* 1979, pp. 54-57; M. Cardinali, *Adolfo Venturi e la fotografia*, in S. Valeri (a cura di), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, Roma (Università La Sapienza, 15 dicembre 1992-13 febbraio 1993), Lithos, Roma 1992, pp. 84-85.



Domenico Morelli, *Madonna dalla scala d'oro*, senza dati, photothèque, Bordeaux, Musée Goupil

Non di rado, all'epoca, i fotografi si ritrovarono con riproduzioni deteriorate, veri e propri «fantasmi dell'immagine originale con un breve tempo di vita».⁴²⁶

Dai registri di vendita della Maison Goupil, conservati al Getty Research Institute di Los Angeles, credo si possa riconoscere l'opera a cui fanno riferimento queste lettere ne *La Vierge apportant le bonheur sur la terre*, venduta il 31 marzo 1876 per 10.000 franchi al Principe Narischkine.⁴²⁷ Goupil non mancò di sottolineare al Morelli l'impatto e il successo che questo dipinto ebbe sul mercato, sostenendo che «il solo modo di risvegliare il gusto degli amatori è di far vedere le opere d'artista di prim'ordine. Voi ne avete la prova, dato che i due soli quadri che ci avete inviato *La Vergine* e *La figlia di Jairo* sono stati molto discreti».⁴²⁸

Un aspetto non meno importante furono le concessioni per le riproduzioni delle opere italiane da parte della ditta francese, a dimostrazione di come la branca editoriale fu curata con minuzia e attenzione in ogni suo aspetto. Come detto, il passaggio fondamentale in un contratto stipulato tra Goupil e uno dei suoi artisti fu l'acquisizione dei diritti di riproduzione di ogni dipinto, assicurandone alla Maison la totale gestione.

Il Musée Goupil conserva un prezioso registro per le concessioni dei diritti d'uso delle opere appartenute all'azienda francese. Nel periodo compreso tra il 1850 e il 1900, le concessioni per la riproduzione delle opere italiane annotate sono circa ottanta. Queste dimostrano come la diffusione di queste immagini avvenisse anche in ambiti non puramente artistici, comparando nelle illustrazioni di libri o di periodici francesi e stranieri, almanacchi, calendari, ventagli, supporti pubblicitari. Ciò fu possibile grazie principalmente al carattere anedddotico e decorativo delle scene italiane. Tra i nomi più frequenti, infatti, ritroviamo ancora Lucio Rossi, Ludovico Marchetti, Giuseppe Castiglione, Oreste Cortazzo, Cesare Detti, Edoardo Tofano, Guglielmo Innocenti, Vittorio Corcos. La quasi totalità dei dipinti registrati rimanda a scene di genere in costume tardo-settecentesco che andarono a costituire una sorta di «“museo immaginario” istituito dalla Maison», che consentì «la

⁴²⁶ R. Verhoogt, *op. cit.*, 2007, p. 120.

⁴²⁷ *Stock Books Goupil & Cie*, libro 8, p. 146, n. 11061, riga 11, Los Angeles, GRI, SC.

⁴²⁸ Lettera di Adolphe Goupil a Domenico Morelli, 19 ottobre 1876, *Carteggio Morelli*, CM I-192, c. 1, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, già edita in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906.

diffusione di massa della pittura italiana contemporanea, fino ad allora ignorata dal mercato dell'arte».⁴²⁹

La ditta annotò in maniera puntuale i dati di ogni trattativa: nome dell'ente o del concessionario, artista e opera da riprodurre, data, costo, numero di esemplari e tutti i restanti dettagli dell'autorizzazione. L'analisi di questo registro ci permette di conoscere il grado di diffusione di queste immagini sia in Francia che all'estero, anche se bisogna dire che la maggior parte delle trattative avvenne comunque con riviste, enti o clienti francesi. Un gran numero di autorizzazioni fu, infatti, concesso alle riviste «Paris Illustré», «Figaro Illustré» e «Figaro Exposition», di proprietà della ditta *Boussod, Valadon & Cie*, successori della *Goupil & Cie*. Si potrebbe quindi dire che in questo caso la concessione dei diritti restò in famiglia.

Nel caso specifico del «Paris Illustré», le immagini riprodotte dalla rivista vennero utilizzate semplicemente come illustrazioni da affiancare a un testo, una sorta di chiarimento visuale per il suo contenuto. Nella maggior parte dei casi si trattò di brevi racconti romanzati a cui furono aggiunte le riproduzioni delle opere a scopo illustrativo. I dipinti di Lucio Rossi e Ludovico Marchetti,⁴³⁰ gli artisti italiani più ricorrenti in queste riviste, sembrano rispondere perfettamente a questa funzione. Oltre allo scarso valore artistico di queste illustrazioni, è interessante riflettere su come l'opera d'arte ritrovasse in questo contesto la sua più pura essenza, e cioè l'essere fondamentalmente un'immagine, priva di qualità stilistiche, tecniche, di abilità e valore dell'artista o da esigenze di mercato, invitandoci a una riflessione più elementare – e all'apparenza banale – sull'impatto di queste illustrazioni italiane sui lettori parigini dell'epoca. Nella maggior parte dei casi, pur non trattandosi di amatori colti e di fini intenditori, l'arte italiana circolò in questo modo anche tra le classi meno abbienti che coltivarono il proprio gusto artistico sulle pagine di una rivista.

Al di fuori della Francia, le opere italiane registrarono un discreto successo quasi in molti paesi dell'Europa e negli Stati Uniti. Nel caso della Germania, tra i clienti tedeschi, il 7 luglio 1888 ritroviamo una concessione per la riproduzione di

⁴²⁹ M. Lagrange, *op. cit.* 2010, p. 228.

⁴³⁰ Per alcuni cenni sui due artisti bisogna far riferimento a P. Nicholls, *Marketing in diretta. Goupil e gli artisti italiani al Salon 1870-1884*, in P. Serafini (a cura di), *op. cit.* 2013, pp. 77-86; A. Sagradora, *op. cit.* 2008; E. Querci, *op. cit.* 2013.

Polichinelle au couvent di De Blaas per il catalogo ufficiale di un'esposizione a Monaco;⁴³¹ un'immagine di *Chloris* di Raffaello Sorbi per il giornale «Die Gartenlaube»⁴³² in data 28 giugno 1884; alcune autorizzazioni per *Enfin Seuls!* di Edoardo Tofano, in particolare per due cataloghi illustrati di mostre a Berlino nel 1889 e 1890;⁴³³ una concessione per *Chevaux dans la prairie* di Chialiva, in data 28 settembre 1900, a favore della *Deutscher Tierschutz Verein*, società tedesca per la protezione degli animali, per la realizzazione di alcune *brochures* e almanacchi di una dimensione massima di 10x15 cm.⁴³⁴

Un certo numero di concessioni fu registrato anche Londra, che del resto fu un avamposto altrettanto importante per il successo commerciale della pittura italiana del secondo Ottocento. In ambito inglese compaiono la cessione dei diritti per 13.063 riproduzioni del *Passage du gué* di Cesare Detti il 13 maggio 1889;⁴³⁵ per 30.000 esemplari del *Nouveau né* di Vittorio Corcos per la pubblicazione «Lady's Pictorial» nel gennaio 1893;⁴³⁶ una concessione per l'opera *Vieillesse d'un prince* di Lucio Rossi a favore dell'editore Heinemann nel 1897,⁴³⁷ per la corrispondente versione inglese



Raffaello Sorbi, *Chloris*, riproduzione apparsa sulla rivista «Die Gartenlaube», 1885, p. 81.

⁴³¹ Registro per le autorizzazioni alle riproduzioni della Maison Goupil, p. 18, Bordeaux, Musée Goupil.

⁴³² Ivi, p. 27.

⁴³³ Ivi, p. 63 e pp. 66-67; in particolare, per quella del 1889 la ditta specificò anche le dimensioni della riproduzione consentita, non superiore ai 4 centimetri.

⁴³⁴ Ivi, p. 312.

⁴³⁵ Ivi, p. 58.

⁴³⁶ Ivi, p. 198.

⁴³⁷ Ivi, pp. 264-265.

Histoire de la danse, edito già in Francia da Hachette.

Altre autorizzazioni furono acquistate da riviste spagnole. Al periodico «*Illustration Espagnole*», a nome José de Carlos,⁴³⁸ in molteplici occasioni tra 1888 e 1889, fu permesso di riprodurre solo alcune opere di Ludovico Marchetti. Sempre alcune opere di genere bellico di Marchetti trovarono posto anche in Danimarca, come riferito dall'accordo con l'editore Bojesen di Copenaghen,⁴³⁹ che, dopo aver realizzato un'opera in lingua scandinava sulla guerra franco-tedesca del 1870-1871, se ne aggiudicò il monopolio in Scandinavia con quaranta riproduzioni fotografiche per quattro anni, a partire dal 1894.

Oltreoceano, le opere italiane gestite da Goupil apparvero su molte riviste di New York, come riportato dagli accordi con l'illustratore Scribners nel 1890,⁴⁴⁰ con la società *Munsey & Co* nel 1894 e nel 1895,⁴⁴¹ con l'editore Bryan Taylor ancora nel 1895,⁴⁴² con la ditta *Healey & Cie* il 19 ottobre 1894⁴⁴³ per 5.010 *chromotypogravures* di *Politesse d'aujourd'hui* di Marchetti su alcuni calendari. Altre importanti concessioni appaiono a nome dell'editore Clarks nel gennaio 1895, per 41.800 esemplari di *Parure printanière* di Tofano, e con la società *Appleton & Cie* per la rivista «*Exposition de 1900*», sulle cui pagine apparve *Visite à l'oncle cardinal* di Castiglione.

Le opere di Lucio Rossi furono quelle di maggior successo nelle edizioni newyorkesi. Questo particolare gusto americano ci è confermato dai risultati delle aste pubbliche negli ultimi vent'anni del XX secolo: dopo Londra, è a New York che si registrano ancora oggi i maggiori risultati di vendita delle sue opere da parte delle filiali di Sotheby's e Christie's.⁴⁴⁴ Il fenomeno affonda comunque le proprie radici negli anni Sessanta e Settanta del secondo Ottocento, quando gli americani divennero i più esigenti committenti di scene italiane in costume settecentesco.

⁴³⁸ Ivi, p. 55, p. 59, pp. 61-62.

⁴³⁹ Ivi, pp. 385-387.

⁴⁴⁰ Ivi, pp. 143-144.

⁴⁴¹ Ivi, p. 177, in questo caso la Maison Goupil autorizzò una riproduzione esclusivamente in bianco e nero in una dimensione che non superasse una pagina del loro giornale.

⁴⁴² Ivi, pp. 178-179.

⁴⁴³ Ivi, p. 199.

⁴⁴⁴ Dati desunti dal sito artprice.com.

«Gli americani soprattutto ne erano folli. Gli americani sono stati finora i più efficaci amatori. Essi hanno detronizzato il lord inglese, il quale alla sua volta aveva detronizzato il principe russo. Gli artisti intanto erano contentissimi. Purché lavorassero, che lavorassero col principe russo o pel negoziante di cotone dell’America, la cosa era per loro completamente indifferente. Ma la loro posizione, ad onta di questi vantaggi, non era scevra di *ma*, imbarazzanti. Ad ogni opera che intraprendevano, bisognava domandarsi: “ma quello che fo piacerà poi all’americano?”. Dovean star seduti innanzi al loro cavalletto, come se l’americano stesse loro dietro le spalle mentre dipingevano, colla paura di sentirsi dire di tanto in tanto: “No, no, questo non mi piace, quel mobile è troppo povero, quella ragazza non è abbastanza graziosa, e non si vede bene, più tappeti e meno polvere, quell’uomo è triste”. Era una spada di Damocle, ma si vendeva bene e si tirava avanti».⁴⁴⁵

Nel registro in analisi appaiono anche i clienti italiani, in particolare il direttore de «L’Illustrazione Italiana»,⁴⁴⁶ a cui Goupil concesse la riproduzione gratuita nel 1885 di alcune opere di Vannutelli, Pasini e di Cesare Detti, e il corrispondente de «Il Secolo» di Milano, che nel 1894 riprodusse in piccole dimensioni *La fille du Père Noël* di Lucio Rossi.

Tra gli altri concessionari delle immagini italiane ritroviamo anche privati e collezionisti, interessati a personalizzare oggetti o calendari. A una certa Madame Juarez fu consentito una riproduzione su avorio, non destinata al commercio, dell’opera *Politesse d’autrefois* di Marchetti;⁴⁴⁷ Ernest Kess decorò un suo ventaglio con il *Colin Maillard* di Guglielmo Innocenti nel 1874, mentre il viennese Bachinger, nel 1885, riprodusse *Bâton de cage* di Giacomelli su alcune scatole, bauletti e valige.⁴⁴⁸ Infine, nel 1895, la Maison Goupil autorizzò la società *Jerome Massier et fils* a riprodurre tre opere di Marchetti su piatti in ceramica.⁴⁴⁹

In caso di mancata autorizzazione o di contraffazione, Goupil fu solito procedere alla riscossione dei crediti e al ritiro della pubblicazione in questione. Ciò avvenne

⁴⁴⁵ F. Netti, *Scritti vari*, V. Vecchi, Trani 1895, pp. 264-265.

⁴⁴⁶ Registro per le autorizzazioni alle riproduzioni della Maison Goupil, p. 18, Bordeaux, Musée Goupil, p. 20.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 136.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 30.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 221.

per la *Knapp Company* nel 1894⁴⁵⁰ e per la ditta *John F. Jones & Cie* nel 1898,⁴⁵¹ ree di aver sfruttato alcune opere di Lucio Rossi senza aver ottenuto un accordo preventivo con la ditta francese.

Un'attenzione così capillare per la diffusione delle opere italiane nella Parigi della seconda metà dell'Ottocento fu anche diretta conseguenza dell'imponente crescita del mercato delle riproduzioni fotografiche. Goupil procurò agli artisti italiani grande visibilità su tutti i territori in cui erano presenti le sue succursali, favorendo la favorevole accoglienza loro e della loro produzione sia tra la critica che tra gli amatori.

Attraverso questa politica editoriale, la ditta francese costruì un vero e proprio sub-mercato di riproduzioni diretta a un target ben preciso di clienti provenienti dalla medio borghesia, attratto da un genere di pittura da mettere in mostra, talmente spaventato dalla novità artistica – che in fondo non poté comprendere – da condannare sia lo scomodo realismo di Courbet, sia il linguaggio “sovversivo” impressionista. Il mercante, a differenza delle istituzioni accademiche, poté offrire ai suoi artisti una clientela “su misura”, dai gusti facilmente condizionabili, e sui quali lo stesso artista poté esercitare una certa influenza. Il collezionista privato medio divenne la componente dominante del mercato dell'epoca, cercando nell'opera d'arte gli ideali della propria quotidianità, tradotti in un passato nostalgico evocato dalle scene di genere, storiche, ma anche nell'orientalismo, che concedeva al pubblico delle fugaci evasioni dalla realtà occidentale contemporanea verso terre lontane, inaccessibili e affascinanti.

«Le signore e i signori alla moda, i borghesi ricchi ritrovavano loro stessi in quelle opere: vedevano le stesse stoffe che avevano addosso, i tappeti che avevano a casa, il lusso nel quale vivevano, e poi scarpe di raso, mani bianche, braccia nude, piccoli piedi, teste graziose. Quelle figure dipinte stavano in ozio tali e quali come loro. Al più guardavano un oggetto, o si soffiavano con un ventaglio. Le più occupate facevano un po' di musica, o leggevano un romanzo. Era il loro ritratto,

⁴⁵⁰ Ivi, p. 168.

⁴⁵¹ Ivi, p. 195.

anzi la loro apoteosi [...] tanto che le loro opere sembrano “un prolungamento delle vetrine della rue Laffitte”».⁴⁵²

⁴⁵² F. Netti, *Scritti critici*, a cura di Lucio Galante, De Luca editore, Roma 1980 (1877), pp. 144-145.

2.3 Dieterle's Family Records of French Art Galleries, 1846-1986

Il fondo Dieterle,⁴⁵³ conservato presso il Getty Research Institute di Los Angeles, rappresenta una fonte cospicua e preziosa per una più ampia comprensione dell'utilizzo della fotografia nelle dinamiche commerciali della seconda metà dell'Ottocento e un approfondimento del contesto del mercato (di opere originali e di riproduzioni), del collezionismo e del gusto francese e internazionale dell'epoca con cui si rapportarono alcuni artisti italiani.

I Dieterle, famiglia di mercanti d'arte specializzata nelle *expertises* delle opere di Corot, nel 1920 acquisì un cospicuo fondo di documenti miscelanei appartenuti a otto tra i più importanti mercanti d'arte di Francia, attivi dalla seconda metà dell'Ottocento fino quasi alla fine del secolo scorso, raccolti in un totale di centosedici album suddivisi in libri, cataloghi e registri di vendita, album fotografici, negativi e supporti in vetro. Gli eredi della famiglia Dieterle hanno venduto il fondo al Getty Center Research nel 1989.

In questa enorme raccolta, articolata a sua volta in undici serie, corrispondenti ognuna a uno specifico mercante o a una ditta, si è cercato di porre l'attenzione su tutti i documenti concernenti le società *Goupil & Cie* (1846-1879) e i suoi successori *Boussod, Valadon & Co* (1879- 1919), *Tedesco frères* (1880-1941), *Arnold & Tripp* (1880-1892) e la *Galerie Allard et Noel*. Di particolare importanza per quest'indagine sono stati gli album fotografici e i registri di vendita, considerevoli anche per la loro mole di pagine, variabile da un minimo di centocinquanta a un massimo di circa trecento.

Nel caso specifico della Maison Goupil, Jean Dieterle (1881-1972), mercante e direttore della galleria Le Roy di Parigi dal 1905, acquistò i quindici registri contabili e gli album fotografici appartenuti alla ditta francese al momento della sua dissoluzione tra 1917 e 1920, parallelamente dunque all'acquisto del fondo editoriale realizzato da Imberti.

⁴⁵³ *Dieterle family Records of French art galleries, 1846-1986*, 116 box, 900239, Los Angeles, GRI, SC.

Oltre all'indagine sulla documentazione fotografica, vista l'importanza e la rarità dei documenti contabili dalle suddette società o gallerie parigine, è sembrato opportuno condurre anche un'analisi delle loro transazioni effettuate con gli artisti italiani tra il 1846 e il 1919, in particolare per quanto concerne i dipinti, i disegni, gli acquerelli e alcune sculture. Questo tipo di registri furono particolarmente rari per l'epoca e ciò conferisce loro un inestimabile valore perché riferiscono delle strategie di marketing, delle relazioni tra artisti e mercanti, ma anche tra i mercanti concorrenti.⁴⁵⁴

La sezione relativa alla Maison Goupil stupisce per la quantità di documenti contenuti, impedendo altresì un'analisi completa ed esaustiva in tempi così brevi. Nel caso degli *Stock Books*, ad esempio, colpisce l'impressionante numero di articoli inventariati – 31.227 – oltre alla complessità delle trattative, ai continui rinvii a cifre e numeri di registrazione non sempre chiari.

In realtà le prospettive di riflessione aperte dalla lettura dei registri contabili, benché lontane momentaneamente dall'aspetto fotografico, ci consentono anche di capire cosa ruotasse attorno all'"universo Goupil", relazionandoci ad altri mercanti che operarono sulla scena parigina, e con i quali gli artisti italiani intrapresero rapporti duraturi fino alla fine del secolo e oltre. Il coinvolgimento di quello che potrebbe essere definito come un mercato "minore" rispetto alle attività intraprese dall'impero Goupil arricchisce il nostro scenario e contribuisce a una più completa analisi dell'impatto che questi artisti ebbero sulla scena francese nell'arco di cinquant'anni.

Pertanto, dopo aver constatato l'assenza di studi approfonditi e completi su Frédéric Reitlinger e Georges Petit, nella seconda parte dell'indagine sul fondo d'archivio americano, estrapolando dati e transazioni da altri libri contabili, si è cercato di approfondire i rapporti di questi due mercanti con gli italiani. Il *Dieterle Family's Records* non conserva purtroppo i loro registri, probabilmente ritenuti di

⁴⁵⁴ Sullo sviluppo del mercato e delle gallerie d'arte francesi nel secondo Ottocento invito alla consultazione di A. Penot-Lejeune, *L'internationalisation des galeries françaises durant la seconde moitié du XIXe siècle: l'exemple de la Maison Goupil (1846-1884)*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte sotto la direzione del prof. Dominique Poulot all'Université de Paris-Sorbonne (Paris 1), 2012.

secondo ordine fino a oggi, e ciò rappresenta il principale ostacolo a una conoscenza completa sull'argomento.

Non bisogna dimenticare che la cura di un libro contabile fu comunque un'abitudine non molto diffusa nelle gallerie d'arte dell'epoca, e ciò ci è confermato anche da Paul Durand-Ruel, i cui archivi, per la cronaca, esistono e sono conservati a Parigi, presso gli eredi della famiglia, ma sono ancora di difficile e oneroso accesso a causa della passata scissione tra i due rami della stessa, cosa che complica non poco le ricerche su uno dei più attivi e interessanti mercanti di quel periodo:

«Il 19 marzo 1865 mio padre morì. Feci allora con Brame una lunga serie d'affari con conti a metà. Non ero attrezzato per tenere delle scritture in regola. Tuttavia annotai le mie operazioni su un registro (peraltro sparito durante la crisi che ho dovuto subire dal 1873 al 1888 e dopo). Brame, lui non teneva alcun libro, confidando non nella sua memoria, ma nella mia. La mia mancanza d'ordine e di regolarità contabile era radicata e atavica».⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Lettera di Paul Durand-Ruel, pubblicata in F. Fénéon, *Les grands collectionneurs, M. Paul Durand-Ruel*, in «Bulletin de la vie artistique», I, n. 10, (1920), p. 15.

2.3.1 *Galerie Boussod & Valadon photograph albums e Galerie Allard et Noel albums*

La serie relativa alla società *Boussod, Valadon & Co*,⁴⁵⁶ successore di Goupil nel 1879, è composta da undici grandi album contenenti 4.711 fotografie di opere, principalmente francesi. Oltre a rappresentare una straordinaria fonte iconografica da affiancare ai carteggi noti finora tra la ditta e alcuni artisti italiani, queste immagini possono costituire un'appendice agli *Stock Books* della Maison Goupil, già studiati in passato,⁴⁵⁷ e dare un volto ad alcune transazioni presenti in questi registri.

Le fotografie si presentano in ordine alfabetico secondo il cognome dell'artista, soltanto cinque sono i nomi degli artisti italiani presenti. Quasi tutte presentano un numero che verosimilmente fa riferimento al codice del *cliché* da cui sono state sviluppate. La quasi totalità delle riproduzioni sono fotoincisioni, poche sono le albumine.

Nove album dello stesso tipo appartennero alla galleria parigina *Allard et Noel*⁴⁵⁸ e contengono un totale di 3.856 fotografie. Qui le opere italiane riprodotte sono solo nove: sette dipinti orientalisti di Alberto Pasini, un ritratto di ragazza di Vittorio Corcos e un ritratto di fanciullo di Antonio Mancini.

Gli album della ditta *Boussod & Valadon* sono invece più cospicui e ricchi di spunti per il nostro discorso perché conservano quaranta riproduzioni italiane. È stato possibile riconoscere due opere di Boldini, *Place de Clichy* e *Primizie (le prime fragole)*,⁴⁵⁹ entrambe del 1874. Il numero esiguo di opere del ferrarese è riconducibile al fatto che Boldini lavorò per Goupil per soli due anni a partire dal 1872. Dal 1874 in poi, raggiunta una notevole notorietà internazionale, Boldini gestì indipendentemente

⁴⁵⁶ Dieterle *family Records of French art galleries, 1846-1986, Series VIII, Boussod & Valadon photographs albums*, box 53-63, Los Angeles, GRI, SC.

⁴⁵⁷ A. Penot-Lejeune, *The Goupil & Cie Stock Books: a Lesson on Gaining Prosperity through Networking*, in «Getty Research Journal», n. 2, 2010, pp. 177-182; C. Huemer, A. Penot-Lejeune, *Un'eccezionale prova documentaria: gli archivi Goupil al Getty Research Institute*, in P. Serafini (a cura di), *op. cit.* 2013, pp. 69-75.

⁴⁵⁸ Dieterle *family Records of French art galleries, 1846-1986, series IX*, box 64-72, Los Angeles, GRI, SC.

⁴⁵⁹ *Galerie Boussod, Valadon & Co. Records*, box 61, Los Angeles, GRI, SC.

le sue finanze e la sua produzione, registrando una crescita esponenziale dei prezzi dei suoi quadri, oggetto di speculazioni importanti soprattutto tra Parigi, Londra e gli Stati Uniti. Nel biennio in considerazione, infatti, la media di vendita per i ventidue quadri del Boldini venduti da Goupil fu di circa diecimila franchi,⁴⁶⁰ successo comunicato dall'artista a Telemaco Signorini: «I miei affari vanno molto bene, Goupil ha comprato tutti i miei quadri».⁴⁶¹ Nonostante ciò, non è stato possibile rintracciare le due opere nei registri vendita di Goupil.

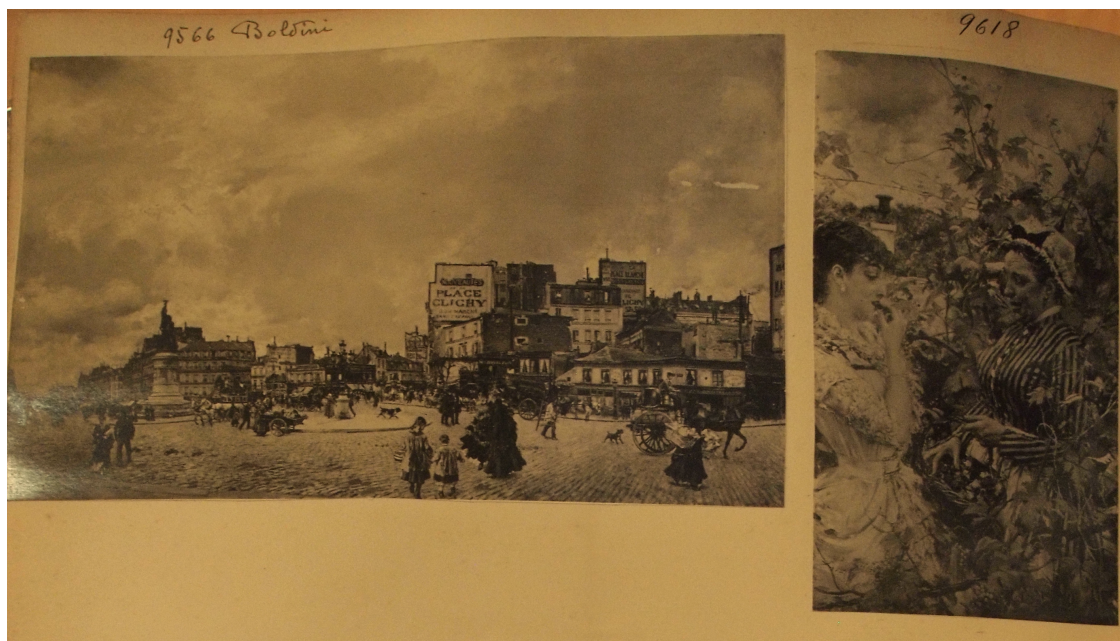
Più complicato è il riconoscimento dei dipinti di Pasini, le cui trentatré riproduzioni fotografiche, tutte di natura orientalista, ne fanno il pittore italiano più presente in questi album.⁴⁶² La frequenza delle opere del pittore parmense in questi documenti è un dato abbastanza naturale considerando che egli fu il più prolifico e presente ai Salons annuali tra tutti gli italiani della scuderia Goupil. È stata possibile l'identificazione solo di nove di queste fotografie negli album della *Boussod & Valadon*; tre, invece, in quelli della galleria *Allard & Noel*. D'altra parte, è pur vero che il mancato riconoscimento di alcune di queste immagini potrebbe aumentare la preziosità di questi album, offrendo agli studiosi il volto di dipinti fino ad oggi ignoti.

Si suppone che i cataloghi fotografici rispondessero a molteplici esigenze: *in primis*, oltre a indicare il numero di riferimento della matrice utilizzata, questi funsero da supporto iconografico da affiancare ai registri di entrata e di vendita, una forma embrionale di *database* visivo delle opere dei propri artisti da mostrare possibilmente ai clienti interessati. Grazie ai progressi tecnologici nell'ambito della fotoriproduzione, inoltre, i mercanti furono in possesso di molte serie di fotografie per poter rispondere ad altre due esigenze: facilitare le proprie trattative su scala internazionale, inviando le prove fotografiche ai propri clienti, e rispondere alla

⁴⁶⁰ *Goupil Stock Books*, libri 6 e 7, Los Angeles, GRI, SC.

⁴⁶¹ Lettera di Giovanni Boldini a Telemaco Signorini, Parigi, 11 settembre 1873, in P. Dini, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Il Torchio, Firenze 1975, p. 72.

⁴⁶² *Galerie Boussod, Valadon & Co. Records*, box 59, Los Angeles, GRI, SC.



Giovanni Boldini, fotoriproduzioni in *Boussod & Valadon photograph albums*, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections



Giovanni Boldini, *Primizie (le prime fragole)*, 1874 ca., olio su tavola, 17x11 cm, collezione privata



Giovanni Boldini, *Place de Clichy*, 1874, olio su tela, 60x98 cm, collezione Marzotto, Valdagno



Antonio Mancini, *Ritratto di fanciullo*, fotoriproduzione in *Allard & Noel albums*, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections

costante richiesta degli artisti desiderosi di copie dei propri dipinti, prima che questi fossero venduti.

Non si può escludere che la realizzazione di una parte di tali fotografie, in alcuni casi, possa essere servita anche per il settore editoriale della Maison Goupil, come nel caso degli album dei Salon pubblicati dalla ditta, già analizzati precedentemente.⁴⁶³ Certamente però questo non dovè essere il suo scopo principale perché solo poche di queste prove appaiono nei cataloghi editoriali della ditta.⁴⁶⁴

I cataloghi in esame invitano a una riflessione sull'ennesimo ruolo della fotografia nell'evoluzione delle dinamiche tra mercato e collezionismo internazionale nella seconda metà dell'Ottocento. Essa divenne strumento e veicolo cardine nei rapporti tra venditori e clienti, riducendo le distanze effettive tra acquirenti e venditori e rappresentando l'antenato di un moderno catalogo di vendita, una sorta di evoluzione in larga scala dell'uso che ne fece il Mussini, come visto in precedenza.

Con la fotografia i mercanti risposero all'abitudine degli artisti coevi di accumulare materiale fotografico nei propri atelier, tendenza diffusissima nella seconda metà del secolo. Queste copie a loro volta furono inviate ad amici, colleghi, familiari, committenti, attraverso le relazioni epistolari. Nel caso degli italiani in Francia, questi invii contribuirono a mantenere informati sulle novità artistiche d'oltralpe non solo gli amici ma anche gruppi o ambienti artistici italiani, come testimoniato dai carteggi noti tra i Macchiaioli e De Nittis, Zandomeneghi e Boldini.⁴⁶⁵

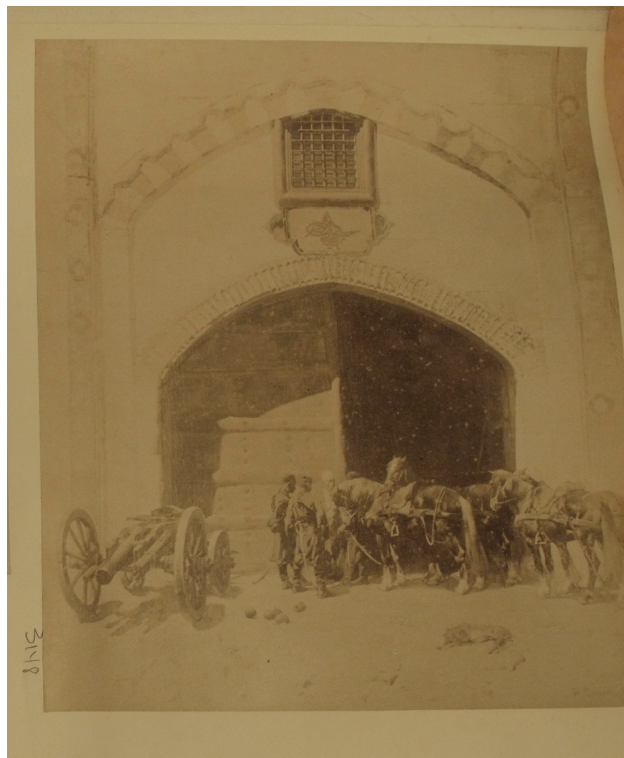
Questo tipo di operazioni avvenne anche con altri mercanti. La ditta *Boussod & Valadon* realizzò alcune riproduzioni de *La pattinatrice* di De Nittis. Una di queste fu inviata dalla moglie dell'artista, Léontine, a Charles William Deschamps, nipote

⁴⁶³ Negli album dei Salons conservati presso il Musée Goupil di Bordeaux appaiono solo tre delle opere riprodotte fotograficamente nel fondo Dieterle: *Fait-il froid!* e *La Place des Pyramides* di Giuseppe De Nittis, *La Promenade dans le jardin du harem* di Alberto Pasini.

⁴⁶⁴ *Publications nouvelles de la Maison Goupil et compagnie (de 1835 à 1904)*, Bordeaux, Musée Goupil.

⁴⁶⁵ Cfr. L. Vitali, *Lettere dei Macchiaioli*, Einaudi, Torino 1953; P. Dini, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Il Torchio, Firenze 1975; F. Dini, *I Macchiaioli. Corrispondenze inedite*, in «Nuova Antologia, rivista di lettere, scienze e arti», ottobre-dicembre 1999, pp. 183-199; L. Giudici, *Lettere dei Macchiaioli*, Abscondita, Milano 2008.

Alberto Pasini, *Soldati all'entrata di un forte*, 1874, olio su tela, 45,7x38,1 cm, già mercato antiquario



Alberto Pasini, *La scorta del Pascià*, 1878, olio su tela, 91,4x68,6 cm, già mercato antiquario



Alberto Pasini, fotoriproduzioni in *Boussod & Valadon photograph albums*, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections

e assistente del mercante Gambart, uno dei primi rappresentanti di Goupil a Londra, che, resosi poi indipendente, dominò il mercato artistico inglese per tutta la prima metà degli anni Settanta: «Mi hanno detto che Deschamps è a Parigi, se lo vedi dagli una fotografia della *Pattinatrice*».⁴⁶⁶ Deschamps lasciò Parigi per Londra nel 1870, allo scoppio della guerra franco-prussiana, diventando segretario della *Société des Artistes français* ed esponendo le opere impressioniste appartenute a Paul Durand-Ruel nei locali della sua galleria di New Bond Street. La corrispondenza con la moglie rivela come De Nittis, da Londra, fece affari con lui nei primi sei mesi del 1875, servendosi di Léontine durante il prolungato soggiorno parigino del mercante.

Le copie fotografiche realizzate dai galleristi per gli artisti andarono a costituire un vero e proprio repertorio iconografico di figure, personaggi e “tipi” umani, da inserire all’occorrenza in opere successive, specialmente nelle grandi e affollate composizioni, per rispondere così alle ormai note palesate esigenze di celerità e ripetitività di alcuni mercanti, su tutti Goupil.

Negli album della ditta *Boussod & Valadon* sono conservate le fotoincisioni di sei opere di Giuseppe De Nittis⁴⁶⁷ realizzate tra il 1867 e il 1875. Anche se non numerose come quelle del Pasini, nella maggior parte dei casi queste riproduzioni rispondono a dei criteri di selezione precisi: nel caso dell’artista pugliese, le fotoincisioni riprodussero alcuni suoi dipinti esposti ai Salon o alle esposizioni universali, in particolare quella parigina del 1878.

Certamente però quelle qui prese in esame non furono le uniche riproduzioni fotografiche realizzate da Goupil: nella monografia sull’artista del 1963, Mary Pittaluga ed Enrico Piceni riferiscono dell’esistenza di altre diciotto opere riprodotte dalla ditta tra 1869 e 1875.⁴⁶⁸ Si potrebbe dire che la ditta, nel gestire quasi un

⁴⁶⁶ Lettera di Giuseppe De Nittis alla moglie Léontine, Londra, 23 marzo 1875, in M. Pittaluga, E. Piceni, *op. cit.* 1963, p.280. Nelle note l’autore identifica erroneamente il mercante come il pittore Louis-Henry Deschamps (1846-1902).

⁴⁶⁷ *Galerie Boussod, Valadon & Co. Records*, box 59, Los Angeles, GRI, SC.

⁴⁶⁸ Piceni-Pittaluga, *op. cit.*, 1963: *Amatori di stoffe*, n. 46 del catalogo; *Colloquio*, n. 47; *Moschettieri*, n. 48; *La lettera*, n. 49; *La Signora dei pappagalli*, n. 50; *Spiaggia sul fiume*, n. 54; *Ricevimento intimo*, n. 64; *Arabi che fumano*, n. 101; *Al Lussemburgo*, n. 106; *Marina chiara napoletana con barche di pescatori*, n. 141; *Il guardiacaccia*, n. 142; *Strada da Brindisi a Barletta*, n. 208; *Léontine in canotto*, n. 265; *Sulla neve*, n. 315; *Ritratto invernale*, n. 386; *Lungo la Senna*, n. 409; *Contadino con la pipa*, n. 475; *Giornata di neve*, n. 612.

monopolio nella riproduzione e circolazione delle fotografie delle opere che presero parte alle esposizioni artistiche ufficiali, fu il principale intermediario tra l'artista e il suo pubblico. Ciò permette di analizzare non solo il grado d'accoglienza di queste immagini, ma anche come la fotografia poté modificare le sue condizioni di diffusione, con conseguenze talvolta anche spiacevoli. Come visto, la circolazione di queste fotografie avvenne anche sul territorio italiano, da dove De Nittis riferì di un imponente mercato di falsi che furono riprodotti a Napoli proprio partendo da un *cliché* fotografico de *La Place des Pyramides*:

«Quando un pittore aveva bisogno di qualche centinaio di franchi pretendeva una tela, faceva fotografare il mio quadro e con quattro pennellate l'affare era fatto. Un mercante napoletano, maestro Peppe, possedeva il *cliché* e aveva organizzato un vero e proprio commercio del mio quadro che lui stesso firmava».⁴⁶⁹



Giuseppe De Nittis, *Patineuse*, fotoriproduzione in *Boussod & Valadon photograph albums*, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections

De Nittis richiese regolarmente a Goupil le riproduzioni fotografiche dei suoi quadri, specialmente di quelli esposti al Salon; ma questa pratica non fu esente da complicazioni, specialmente quando questi appartenevano già a mercanti come Reitlinger. Questi adottò strategie simili a quelle di Goupil in merito all'esclusività dei diritti di stampa e riproduzione.

«Ci avete pregato di far fotografare il vostro quadro esposto al Salon. Non è stato possibile farlo prima dell'apertura e oggi, per farlo, è necessaria una vostra autorizzazione. Senza questa, l'amministrazione rifiuta di farcelo staccare il tempo necessario alla detta operazione. [...] A questo proposito, vi dirò che M. Reitlinger ha avuto

⁴⁶⁹ J. De Nittis, *Notes et souvenirs du peintre Joseph De Nittis*, Parigi 1895, p. 242.

l'occasione di sapere che desideriamo fare questa fotografia e su questo argomento [...] gli abbiamo risposto che [...] voi ci avete pregato di fotografare questa pittura, che lo faremo per esservi cortesi e darvi così qualche riproduzione ; ma che non ci vediamo alcun affare».⁴⁷⁰

I due evidentemente discussero della possibilità di riprodurre fotograficamente *La strada da Brindisi a Barletta*. Il quadro fu elaborato da De Nittis in due versioni: la prima, oggi al Museum of Art di Indianapolis, fu presentata al Salon di Parigi nel 1872 con il titolo *Route de Naples à Brindisi*; la seconda è oggi d'ubicazione sconosciuta e ne abbiamo traccia solo grazie a una fotografia realizzata da Goupil e pubblicata nella monografia sull'artista di Piero Dini e Giuseppe Luigi Marini.⁴⁷¹ Questa non fu però l'unica opera riprodotta fotograficamente e spedita all'artista, vari invii furono effettuati nel corso del 1872.⁴⁷² Si presume che De Nittis abbia potuto ricevere anche altre delle opere concluse nello stesso anno e fotografate da Goupil.

La fotografia de *La strada da Brindisi a Barletta* purtroppo non è presente negli album conservati al Getty Center, che, ricordiamo, sono materiali ancora non studiati fino ad oggi. Questa lacuna lascia pensare che il fondo consultato non contenga la totalità dei *clichés* prodotti dalla ditta francese e apre ad altri margini di ricerca e di riflessione circa il numero di fotoriproduzioni realmente realizzato.

Si presume che gli invii frequenti di fotografie andarono a costituire il fondo di circa cento fotografie già citate nell'inventario dopo la morte dell'artista, oggi agli Archives de France.⁴⁷³ Questo fondo fotografico oggi non è rintracciabile, pertanto non possiamo sapere di che tipo di soggetti trattasse. Sicuramente erano presenti fotografie di personaggi e “tipi” meridionali con i quali il De Nittis fu solito caratterizzare la sua produzione per Goupil fino al 1874, immagini circolanti in maniera massiccia a Parigi, utili come fonte documentaria puntuale ed esatta da

⁴⁷⁰ Lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, Parigi, 25 maggio 1872, in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963.

⁴⁷¹ P. Dini, G. L. Marini, *De Nittis, la vita, i documenti, le opere dipinte*, Allemandi, Torino, vol. 2, n. 345.

⁴⁷² Lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, 27 luglio 1872 in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963: «Vi invierò delle fotografie del vostro quadro del Salon e anche di altri»; lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, 17 settembre 1872, in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963: «Vi invieremo delle cornici e anche delle fotografie de *La pluie de cendres* e de *La route de Brindisi*. Fotograferemo gli altri quadri e ve le invierò alla prima occasione».

⁴⁷³ *Inventaire après décès de Monsieur De Nittis*, Parigi, Archives Nationales de France, MC XII/1361.

affiancare ai bozzetti e agli studi dal vero per la realizzazione delle opere di carattere rurale.

«Usava sempre allora in Parigi la pittura di Meissonier, e tutti i pittori di moda, fra i quali era entrato anche il De Nittis, trattavano i soggetti dei tempi di Luigi XIV e di Luigi XV. [...] “Perché” gli dissi una volta, “non trattar soggetti con i nostri costumi?” “Perché non vanno; qui tutti dicono che per tali soggetti basta la fotografia”». ⁴⁷⁴

A questi modelli fotografici dobbiamo aggiungere le riproduzioni delle opere dello stesso artista, da riutilizzare in assemblaggio per composizioni più complesse. La figura del mercante-fornitore di fotografie si arricchì di un ruolo di intermediario diretto nei rapporti tra gli artisti italiani e il *medium* fotografico, sottolineando ulteriormente il legame profondo tra questo strumento e le dinamiche del mercato dell'epoca.

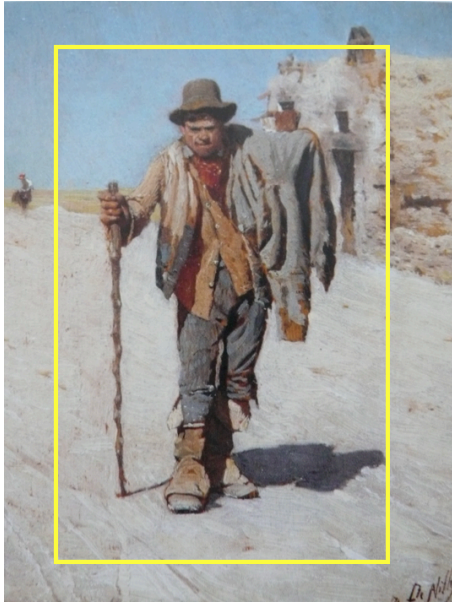
Contadino (lungo la strada da Brindisi a Barletta) e *Contadino (Lungo la strada da Napoli a Brindisi)*, entrambe del 1871 e di ridottissime dimensioni – quasi fotografiche – riapparvero l'anno successivo nelle due redazioni de *La Strada da Brindisi a Barletta*, così come la strada assolata e la costruzione sul fondo della prima opera, riproposte in *Paesaggio sotto il sole*.

«Le sue piccole figure del *Contadino* e del *Pescatore Napoletano* sono graziose. Non posso non complimentarmene con lei, sono tratteggiate con uno spirito e un respiro che ne fanno due gioiellini. Tuttavia non esito a dirle che mi sarebbe piaciuto di più un quadro con una di quelle scene in riva al mare come lei sa fare e due figure piuttosto che due tele con una sola». ⁴⁷⁵

I ritratti dei due contadini provengono dalle collezioni prima di Reitlinger e poi di Goupil, pertanto è certo che al momento della redazione delle due versioni della *Strada da Brindisi a Barletta* De Nittis non poté disporre delle opere originali, dato

⁴⁷⁴ A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, Dominicana, Firenze 1905, p. 367.

⁴⁷⁵ Lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, Parigi 27 luglio 1872, in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963.



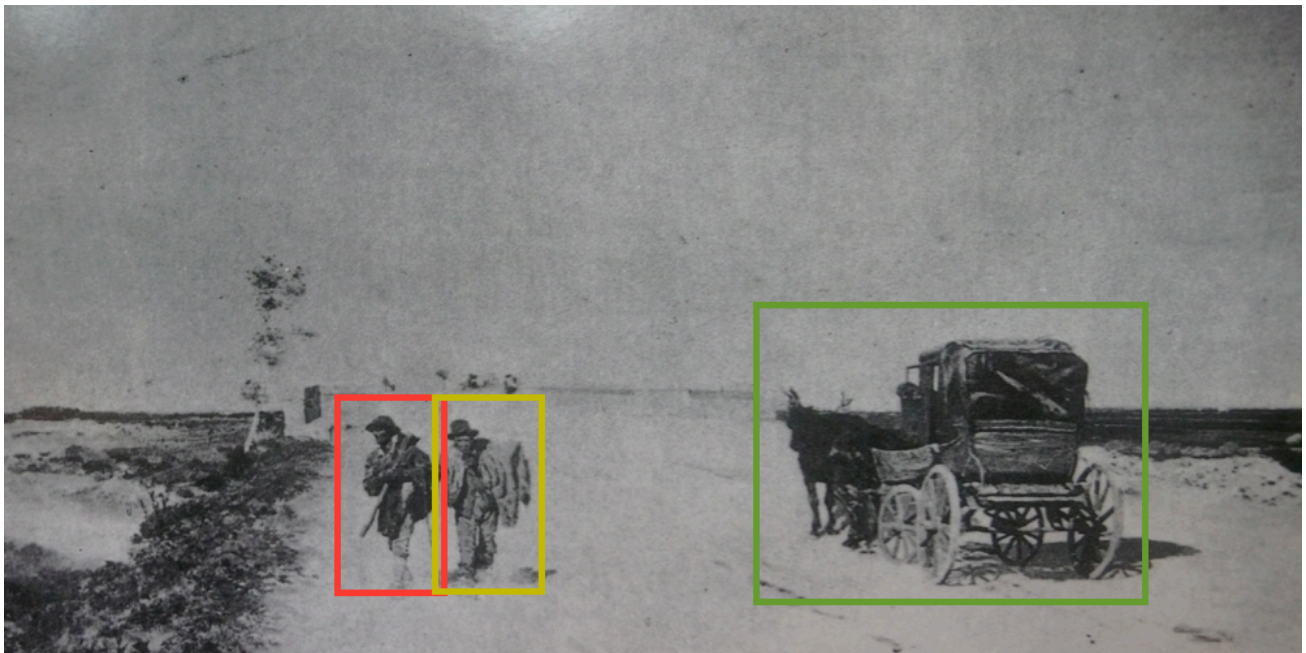
Giuseppe De Nittis, *Contadino (lungo la strada da Brindisi a Barletta)*, 1871, olio su tavola, collezione privata; *Contadino pugliese*, 1871, olio su tavola, 11x9 cm, collezione privata; *Contadino*, 1871, olio su tavola, 9x7,5 cm, collezione privata



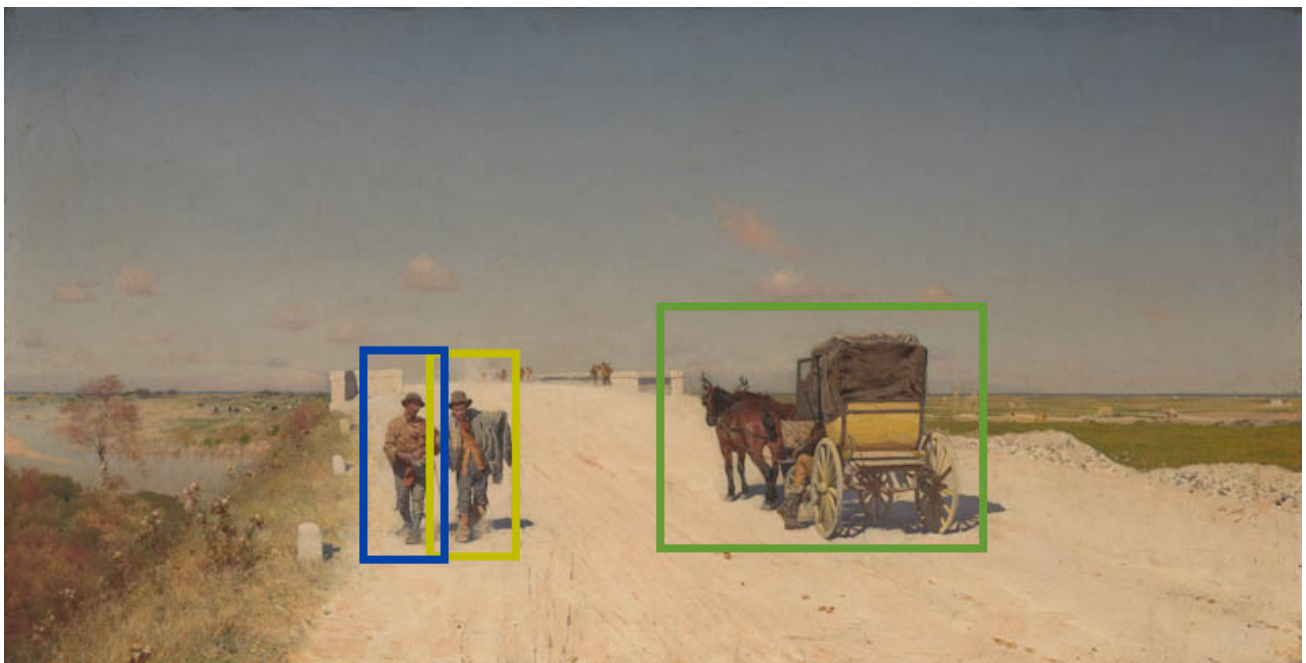
Giuseppe De Nittis, *Paesaggio sotto il sole*, 1871, olio su tavola, Barletta, Pinacoteca Comunale



Giuseppe De Nittis, *Cavalli*, olio su tavola, 8x16 cm, Barletta, Pinacoteca Comunale



Giuseppe De Nittis, *La strada da Brindisi a Barletta*, olio su tela, 1872, ubicazione ignota



Giuseppe De Nittis, *La strada da Napoli a Brindisi*, 1872, olio su tela, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, collection R. Eno

che nel 1871 già furono a Parigi. È ipotizzabile quindi che Goupil avesse potuto inviargli le riproduzioni fotografiche di queste per realizzare il nuovo quadro da esporre al Salon del 1872.

I mercanti erano soliti richiedere scene ricche di personaggi, dotati certamente di maggior appeal rispetto ai semplici paesaggi, anche se di pregevole fattura. «“Faites de la figure!” Gli dicevano i mercanti di quadri, “Faites de la figure!”». ⁴⁷⁶ Le parole di Vittorio Pica chiariscono tali richieste dettate dal gusto della media borghesia parigina dell'epoca, clientela meno sensibile allo spessore e alle ricerche tecniche, alla ricerca di una pittura meno complicata e di immediata comprensione, poco preoccupata della fattura dato che «anche le opere di seconda categoria possono trovare un acquirente soprattutto se il soggetto è piacevole». ⁴⁷⁷

La richiesta di personaggi che potessero affollare queste scene non influì notevolmente sul prezzo di vendita di un'opera, ma contribuì ad aumentare il numero d'acquirenti, includendo quella fascia di clienti meno intenditori e dal palato meno raffinato, alla ricerca di una tela piacevole o semplicemente più “divertente”. «Evidentemente la *Descente du Vésuve* è una pittura più importante rispetto a *La Route de Brindisi* perché il numero di personaggi è più considerevole, ma questa non è una ragione perché si ottenga un prezzo più elevato». ⁴⁷⁸

La famosa critica di Goupil alla serie di vedute del Vesuvio, ⁴⁷⁹ realizzata dal De Nittis nel 1872, ⁴⁸⁰ in cui fu evidente l'aderenza dell'artista pugliese ai nuovi dettami pittorici tipicamente impressionisti, e la richiesta di inserimento di ulteriori personaggi sulla tela, si spiegano proprio con la volontà del mercante di ribadire, agli occhi della sua clientela, la lontananza dei propri pittori dalle nuove avanguardie. «La società borghese non si è riconosciuta nelle opere d'arte moderna, e la gerarchia

⁴⁷⁶ V. Pica, *Giuseppe De Nittis. L'uomo e l'artista*, Alfieri & Lacroix, Milano 1914, p. 72.

⁴⁷⁷ Lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, Parigi, 23 febbraio 1872, in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963.

⁴⁷⁸ Ivi, Lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, Parigi, 4 ottobre 1872.

⁴⁷⁹ Lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, Parigi, 27 luglio 1872, in P. Dini, G. L. Marini, *op. cit.* 1990: «Il suo *Lave del Vesuvio* è un quadro che deve risultare realistico al massimo; ma questa massa nera che avrebbe potuto risultare interessante per tutti se lei l'avesse animata con qualche figura, diventa invece monotona e poco interessante per chi non abbia potuto osservare le conseguenze di tale spaventevole eruzione».

⁴⁸⁰ Numerosi esemplari di questa serie sono oggi conservati alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano.

economica operata a caldo dal mercato, non ha avuto niente di comune con la gerarchia estetica che doveva operare la storia dell'arte».⁴⁸¹ L'identificazione – alla pari della non identificazione – di un artista in un determinato gruppo o movimento fu un passaggio determinante nella formazione di una specifica rete di clienti, perché in tal modo si aiutò questa fascia di pubblico a situare il proprio gusto in dei rigidi margini stilistici. Il cosiddetto *colletionneur par mode*, pur sentendosi parte di un gruppo di acquirenti dotato di una precisa sensibilità artistica, in realtà sembrò essere incoscientemente l'espressione di un fenomeno sociale perlopiù dettato dalle tendenze del momento.

⁴⁸¹ R. Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Les éditions de minuit, Parigi 1967, p. 33.

2.3.2 Rivalutazioni del mercato italiano a Parigi: dai registri di vendita del fondo Dieterle

2.3.2.1 Un'analisi di Frédéric Reitlinger dalle transazioni nei registri della ditta *Tedesco frères*, dai *Knoedler Records* e dagli *Stock Books Goupil*

Reitlinger fu uno dei mercanti che più s'interessarono all'attività artistica italiana nel secondo Ottocento. In assenza di archivi specifici su questo personaggio, le notizie e i documenti che lo riguardano si limitano oggi a qualche riferimento nei carteggi e nei libri vendita di altri mercanti parigini e a qualche catalogo di vendita. Ciò che è certo è che nel ventennio 1860-1880 egli fu un concorrente diretto della Maison Goupil.

Marion Lagrange sostiene che, dai cataloghi d'esposizione, solo sei pittori italiani si servirono di lui come intermediario per i loro affari dal 1869. Tra quelli ancora residenti in Italia ricordiamo Pio Joris, Achille Vertunni, Antonio Zona, Francesco Paolo Michetti, Guglielmo Ciardi, Attilio Simonetti.

Fino ad oggi è stato detto che nel 1876, in occasione di una prima esposizione organizzata a rue de Navarin, Reitlinger entrò in rapporti lavorativi con Oreste Cortazzo e Federico Rossano, che all'epoca era appena arrivato a Parigi.⁴⁸² Il catalogo della vendita della *Collection Frederic Reitlinger*,⁴⁸³ avvenuta a New York nel 1873, invece, oltre a sottolineare la particolare attenzione del mercante tedesco verso l'ambiente artistico romano contemporaneo, ci consente di aggiornare questa lista aggiungendo alla sua scuderia Francesco Mancini,⁴⁸⁴ Lucio Rossi, Vincenzo

⁴⁸² *Exposition Galerie Reitlinger*, Impr. De Quantin, Parigi 1876.

⁴⁸³ The Messrs Leavitt Auctioneers, *Catalogue of Fine Oil Paintings and Aquarelles collected by Frederick Reitlinger, no. 1 rue de Navarin, Paris*, Art Rooms, 817 Broadway, New York 12-13 novembre 1873.

⁴⁸⁴ Su Francesco Mancini si veda L. Martorelli, scheda, in AA. VV., *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, Banco di Napoli, Napoli 1984, pp. 186-189; M. Picone Petrusa, scheda sull'autore, in E. Castelnovo (a cura di), *op. cit.* 1991, II, pp. 897-898; T. Chemi, biografia dell'artista, in F. C. Greco (a cura di), *op. cit.* 1993, p. 141.

Capobianchi, Giuseppe Castiglione, Giuseppe Signorini,⁴⁸⁵ Cesare Detti,⁴⁸⁶ Filippo Liardo,⁴⁸⁷ e di anticipare di tre anni il rapporto tra il mercante ed Oreste Cortazzo, che alla suddetta vendita figura con l'opera *The Garden Ramble*.⁴⁸⁸

Le relazioni e l'interesse di Reitlinger nei confronti degli artisti italiani sembrano essere costanti nel tempo, anche se si concretarono in trattative dalle cifre piuttosto modeste. I registri della ditta *Tedesco frères* confermano l'attenzione speciale di Reitlinger all'attività di Attilio Simonetti, di cui acquistò cinque opere, una di queste a poco più di cinquemila franchi nel dicembre 1877.⁴⁸⁹

Considerando le pochissime notizie che oggi abbiamo su questo personaggio, certamente Reitlinger fu una figura di spicco nel mercato artistico internazionale della seconda metà del secolo. Il suo ruolo e la sua attività sono stati troppo spesso ridimensionati perché confrontate a un colosso come la Maison Goupil, un impero che già alla metà degli anni Settanta, attraverso la duplice strategia commercio-editoria di opere d'arte, aveva monopolizzato il mercato e ridotto al minimo la concorrenza internazionale grazie alle sue succursali in tutto il mondo. Questi giudizi sono stati anche viziati dalle valutazioni che gli stessi artisti italiani diedero di Reitlinger, specialmente quando questi si trovarono poi a relazionarsi con le ben diverse prospettive fornite dal colosso Goupil

«Della raccomandazione del mercante, credo che tu te ne formalizzi un poco troppo [...], i lavori di Marco [De Gregorio] e Rossano a parte, li fa attendere due o tre mesi, e progressivamente, il tutto casca nell'acqua. Quanto al capitale che voleva investire nell'affare, prima si parla di 30mila, [...] e

⁴⁸⁵ Alcuni cenni su questi ultimi quattro artisti e sull'ambiente romano si veda R. Raimondi, *Ricordi di un pittore dell'Ottocento*, in «L'Urbe», novembre-dicembre 1950, pp. 16-22; C. Juler, *Les Orientalistes de l'école italienne*, ACR Édition, Parigi 1985.

⁴⁸⁶ Cfr. F. Meocci, *Il pittore spoletino Cesare Detti (1847-1914) e la "dinastia Marcy". Storia internazionale di artisti, antiquari, avventurieri, falsari tra Ottocento e Novecento*, in «Commentari d'arte», n. 4, 1998-99, pp. 129-138; G. Saporì, *Cesare Augusto Detti, 1847-1914. Il talento per il successo*, Electa, Milano 2003;

⁴⁸⁷ Cfr. D. Di Gravio, *Filippo Liardo pittore garibaldino*, Giustizia Nuova, Bari 1970. Più in generale, sul rapporto tra questi artisti e l'ambiente artistico parigino si veda anche P. Nicholls, *op. cit.* 2013.

⁴⁸⁸ Ivi, n. 63.

⁴⁸⁹ *Dieterle family Records of French art galleries, 1846-1986, series III, Tedesco frères, 1880-1941*, box 16-18, *Tedesco Stock Books*, p. 522, Los Angeles, GRI, SC.

poco a poco si tratta di 3mila: vedi dunque i risultati che si potevano raggiungere con un tale mercante».⁴⁹⁰

La politica attuata da Reitlinger fu certamente meno seducente e remunerativa agli occhi degli artisti, ma fu ben più complessa e non limitata al solo aspetto economico. Il mercante tedesco fu in molti casi il primo vero scopritore di talenti artistici, oltre che primo reale “ponte” tra Parigi e il loro primo ambiente di provenienza. Certamente le disponibilità economiche di Reitlinger furono limitate rispetto alla concorrenza, questo ci è confermato da una lettera di Federico Zandomeneghi a Giovanni Fattori, in cui il pittore veneziano lamentò i mancati pagamenti delle percentuali di una vendita pubblica avvenuta nel 1877.⁴⁹¹

Sempre la Lagrange sostiene infatti che «l’immagine che alcuni pittori italiani forniscono dell’attività commerciale con Reitlinger è all’evidenza molto negativa, ma questi forse ha preceduto la Maison Goupil nella sua scoperta dell’attività artistica italiana. Possiamo domandarci tuttavia in quale misura il suo interesse si limitasse unicamente a un aspetto finanziario, sfruttando il bisogno immediato degli italiani nel trovare degli sbocchi».⁴⁹²

Da primo vero antagonista di Goupil, Reitlinger fu conscio della potenza del rivale già nel 1872, tanto che in alcuni ambiti provò addirittura a mostrarsi collaborativo nei suoi confronti, come lo stesso Goupil riferì a De Nittis nello stesso anno, in merito all’autorizzazione alla fotocoproduzione di alcuni suoi quadri ancora di proprietà del mercante tedesco. Il fascino e l’interesse della figura di Reitlinger sono a mio avviso da ricercare nella sua strategia di mercato, che ruotò attorno ad alcuni passaggi fondamentali che molto lo differenziarono dal Goupil.

Quest’ultimo, infatti, si recò raramente all’estero personalmente – siamo a conoscenza di un suo unico viaggio a Napoli nel 1877 – e curò i rapporti con i propri pittori quasi esclusivamente con le lettere, o tramite i viaggi del socio Boussod, del figlio Albert, del genero Gérôme, pittore stimatissimo in Italia, oltre che attraverso i

⁴⁹⁰ Lettera di Giuseppe De Nittis a Telemaco Signorini, 7 aprile 1872, in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963, pp. 308-309.

⁴⁹¹ Lettera di Federico Zandomeneghi a Giovanni Fattori, 15 gennaio 1877, in F. Dini, *Federico Zandomeneghi. La vita e le opere*, Il Torchio, Firenze 1989, p. 475.

⁴⁹² M. Lagrange, *op. cit.* 2010, p. 262.

mercanti “amici” italiani come Pisani a Firenze e Tipaldi a Napoli. Reitlinger, invece, si recò ripetutamente all'estero personalmente, specialmente in Italia. Un suo primo passaggio a Roma fu annunciato da De Nittis ad Adriano Cecioni il 14 novembre 1870, mentre un suo viaggio a Napoli cadde nell'anno successivo, come riferito sia da Rossano a Cecioni,⁴⁹³ sia nella già citata lettera di De Nittis a Telemaco Signorini. Alla ricerca di nuovi talenti stranieri da proporre sulla scena internazionale, per render noto il suo arrivo negli ambienti italiani, anche il mercante tedesco talvolta sfruttò gli artisti sul territorio⁴⁹⁴ e i suoi personali collaboratori:

«L'impiegato di Reitlinger è in questo momento a Roma, senza dubbio andrà a Napoli e forse ci arriverà prima di me; se conoscete degli artisti con i quali potrei fare degli affari, sarebbe cortese fargli sapere del mio prossimo arrivo».⁴⁹⁵

Il tratto distintivo di Reitlinger, che per un decennio fece di lui il vero scopritore dei talenti artistici della penisola, fu il sapersi muovere d'anticipo rispetto alla concorrenza. In tanti casi il mercante tedesco fu il primo a prender contatto con gli italiani desiderosi di trovare nuovi sbocchi commerciali nell'ambiente parigino. I suoi pittori arrivarono nella capitale francese quasi in incognito, sottratti quanto più a lungo possibile alle sirene dei mercanti più potenti: «Michetti è venuto a Parigi, Reitlinger l'ha nascosto a tutti, soprattutto a noi».⁴⁹⁶

Indicativo è il caso di Attilio Simonetti. Come dimostrato recentemente da Giovanni Carboni,⁴⁹⁷ fu lui – e non De Nittis – il primo tramite tra Michetti e Reitlinger, come testimoniato da una fotografia inviata dall'artista abruzzese al Simonetti in segno di riconoscenza. In seguito, nella lettera inviata da Parigi dallo stesso pittore romano a sua moglie il 16 giugno 1869, Simonetti riferì dei contatti

⁴⁹³ Lettera di Federico Rossano ad Adriano Cecioni, 28 gennaio 1871, in Cecioni, *op. cit.* 1905, p. 277.

⁴⁹⁴ Ivi, lettera di Giuseppe De Nittis ad Adriano Cecioni, 14 novembre 1870, p. 276: «Dici da parte mia a Signorini, a Sorbi e agli artisti che ti sono vicini che, se lo desiderano, in qualche settimana potranno affidare a Reitlinger a Roma qualche loro cosa, lui pagherà il viaggio».

⁴⁹⁵ Lettera di Léon Boussod a Giuseppe De Nittis, 23 ottobre 1872, in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963.

⁴⁹⁶ Ivi, lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, 11 giugno 1872.

⁴⁹⁷ G. Carboni, *Attilio Simonetti e la Maison Goupil*, in P. Serafini, *op. cit.* 2013, pp. 97-106.



Fotografo ignoto, Francesco Paolo Michetti e Frédéric Reitlinger, Roma, archivio privato eredi Simonetti, pubblicata in P. Serafini (a cura di), *op. cit.* 2013



Fotografo ignoto, foto di gruppo, Detti, Simonetti, Etien, Marchetti, Berazza, Roma, archivio privato eredi Simonetti, pubblicata in P. Serafini (a cura di), *op. cit.* 2013

quotidiani e personali curati dal mercante tedesco, comunicando di passare «la maggior parte dei giorni [...] con gli artisti che sono molto buoni e maggiormente con il sig. Reitlinger, il negoziante che non passa giorno che non mi conduca in qualche luogo».⁴⁹⁸

Anche se di qualche giorno, Reitlinger riuscì ad anticipare le mosse della Maison Goupil al momento dell'arrivo di Simonetti a Parigi, dato che solo in una lettera del 29 giugno l'artista italiano raccontò alla moglie del pranzo svoltosi a Bougival, proprio a casa Goupil, in presenza di Gérôme e Zamacois,⁴⁹⁹ appuntamento a cui si recò ormai sprovvisto di tutta la produzione portata con sé in Francia: «Qui vi è un tal Reitlinger che mi ha preso tutti gli acquerelli».⁵⁰⁰ Uno di questi quadretti fu sicuramente venduto alla ditta *Tedesco* per tremilacinquecento franchi, acquistato poi il 25 agosto 1872 da Goupil per duecento franchi in più.⁵⁰¹ Reitlinger restò un estimatore di Simonetti per tutti gli anni Settanta e almeno fino al 1883. Di particolare rilevanza è un'opera acquistata il 14 dicembre 1877 ancora dalla *Tedesco frères* per più di cinquemila franchi, precedentemente appartenuta al gallerista Bernheim.⁵⁰²

Sempre nel 1868,⁵⁰³ Reitlinger fu il primo mercante ad entrare in rapporti con Giuseppe De Nittis prima del suo definitivo trasferimento in Francia. Nei primi anni, le relazioni tra i due furono abbastanza frequenti e intime; De Nittis infatti realizzò un ritratto ad acquerello della moglie del mercante, a cui appose la dedica «À Madame Reitlinger».⁵⁰⁴ Questi rapporti s'intensificarono dall'arrivo del pittore pugliese a Parigi, quando Reitlinger, facendogli firmare un contratto,⁵⁰⁵ anticipò di nuovo Goupil di ben tre anni rispetto al noto accordo epistolare tra i due del 1872.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 99, Roma, archivio privato eredi Simonetti.

⁴⁹⁹ Ivi, lettera di Attilio Simonetti alla moglie, 29 giugno 1869, Roma, archivio privato eredi Simonetti.

⁵⁰⁰ Ivi, lettera di Attilio Simonetti a Mariano Fortuny, 29 giugno 1869, Roma, archivio privato eredi Simonetti.

⁵⁰¹ *Tedesco Frères Stock Books*, p.522, n.248, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁰² Ivi, nn. 704, 1557, 1558, 1559.

⁵⁰³ V. Pica, *op. cit.* 1914, pp. 71-72.

⁵⁰⁴ L'opera è la numero 574 del catalogo del 1963 di E. Piceni, M. Pittaluga, 28x23 cm, Milano, collezione privata.

⁵⁰⁵ A. Cecioni, *op. cit.* 1905, pp. 268-269.

Nonostante tre acquisizioni già avvenute nel 1869⁵⁰⁶ e nel 1870,⁵⁰⁷ fu proprio nel 1872 che Goupil gestì un importante numero di trattative volte all'acquisto di tutta la produzione del De Nittis in mano a Reitlinger, rispondendo in tal modo alle volontà e alle preoccupazioni espresse dallo stesso artista nelle sue lettere.⁵⁰⁸

La pagina 286 dei registri vendita della ditta *Tedesco frères* per la prima volta ci consente di analizzare più approfonditamente le suddette compravendite, pur non riportando alcun titolo né dimensione delle opere in questione.

Il primo nuovo dato importante è che le trattative non si svolsero attraverso un confronto diretto tra Goupil e Reitlinger, ma tramite la *Tedesco frères*. In effetti, il ruolo di quest'ultima fu, nella maggior parte dei casi, quello di intermediaria tra altri mercanti e gli artisti italiani come De Nittis, come emerge dai registri dell'omonima galleria sita al 12, rue de la Victoire. A questa ditta si riferì Goupil nella lettera del 6 agosto 1872, quando comunicò a De Nittis che «un mercante con il quale siamo nelle migliori relazioni [Tedesco] è andato da lui [Reitlinger] e attraverso il suo intermediario gli abbiamo comprato qualche quadro».⁵⁰⁹

Sono numerose le opere acquistate e cedute dalla ditta *Tedesco* nella stessa giornata, il 19 agosto 1872, tutte a 825 franchi, con un proprio ricavo personale di qualche centinaio di franchi:

«Ieri e oggi abbiamo comprato un piccolo quadro, “Arabi seduti e distesi”, con uno di loro che fuma e il fumo attraversato da un raggio di sole. L’abbiamo pagato 3.800 fr. Un altro rappresentante una donna seduta mentre osserva due pappagalli. Quadro esposto nel 1869 o '70. L’abbiamo pagato 3.400 fr. Reitlinger possiede ancora circa una dozzina di vostri quadri, ne domanda circa 1000 fr. per ognuno. Allo stesso modo abbiamo acquistato da un amatore che li teneva da Reitlinger due piccole figure mediamente 1.000 fr. Ognuna. Una è uno dei due piccoli contadini della vostra strada di Brindisi, l'altra un piccolo contadino seduto contro un muro».⁵¹⁰

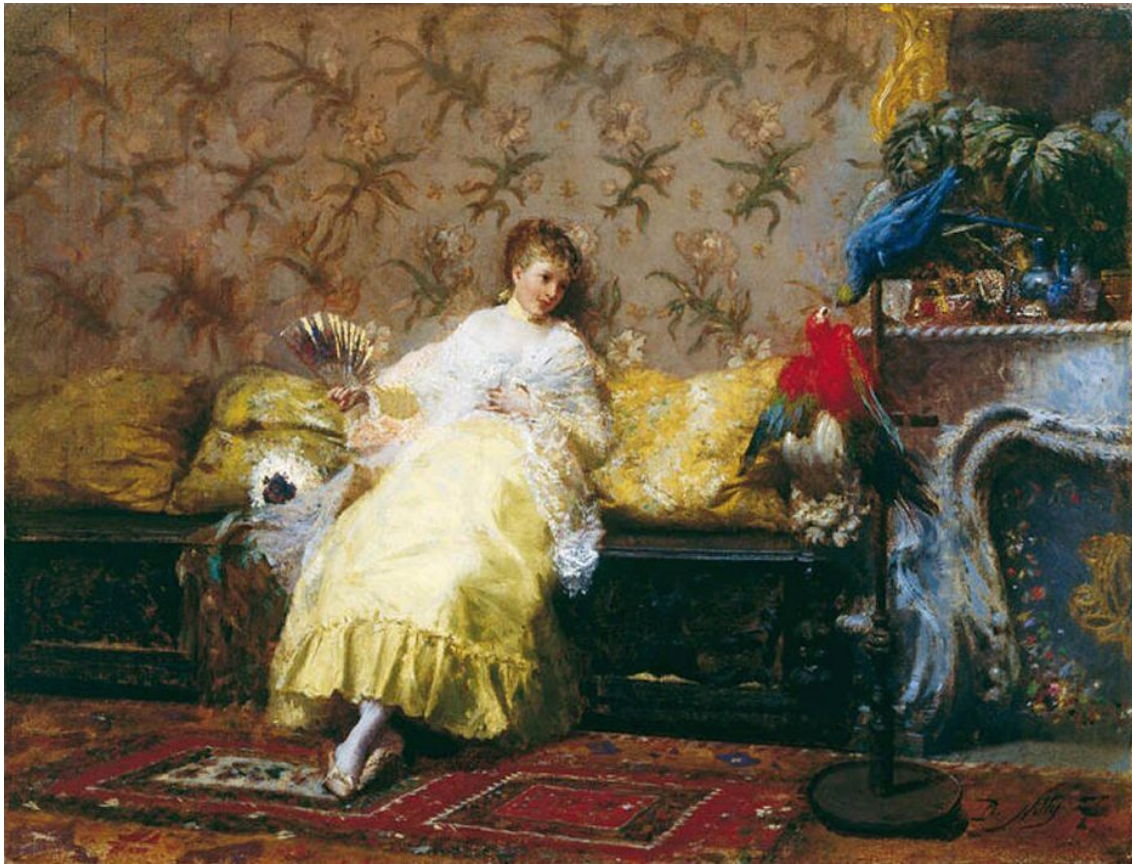
⁵⁰⁶ *Goupil Stock Books*, libro 4, p. 181, n. 4616, *Japonaise endormie*, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁰⁷ *Ivi*, libro 5, p. 98, nn. 5153-5154, *Les amateurs*, *Un coin de jardin*.

⁵⁰⁸ P. Dini, G. L. Marini, *op. cit.* 1990, epistolario.

⁵⁰⁹ Lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, Parigi, 6 agosto 1872, in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963.

⁵¹⁰ *Ibidem*.



Giuseppe De Nittis, *La signora coi pappagalli*, 1870, olio su tela, 24,2x33 cm, collezione privata



Giuseppe De Nittis, *Arabi che fumano*, 1871, olio su tavola, 12x10 cm, collezione privata

Per tutta la prima metà del 1872, Goupil si prodigò molto in queste trattative nell'intento di possedere e gestire quanto prima tutta la produzione dell'artista pugliese. La prima transazione del 6 agosto 1872 riguardò la *Femme aux perroquets*, mentre le altre dieci transazioni successive, a cifre minori, furono gestite dal suo socio, Léon Boussod, sempre attraverso la mediazione della ditta *Tedesco*:

«Il mio socio, M. Boussod, ha fatto acquistare da Reitlinger tutto ciò che aveva ancora come vostri quadri. Ce ne sono dieci per i quali ha pagato 8750. Ci sono, mi dice: *Une baie de Naples. Un paysan chantant. Grande route de Brindisi. Un chasseur. Un intérieur. L'automne. L'écluse de Bougival. Vignes aux environs de Naples. Une rue à Naples. Des chèvres*. Sarei curioso, quando li avrò visti, di sapere quanto Reitlinger dice di avervi pagato tutti questi. Ma sono molto contento che non abbia più nulla di voi, in modo che saremo molto più a nostro agio per ciò che vogliamo fare»⁵¹¹

Uno dei quadri di questa lista, *Un chasseur*, è da identificare con il *Guardiacaccia*, di cui esiste una riproduzione fotografica oggi conservata nel fondo Dieterle. Queste transazioni appaiono tutte anche nei registri della Maison⁵¹² con la nota «*achetés à Tedesco*».

Oltre alle tele del De Nittis, pochi giorni dopo la ditta *Tedesco frères* fu intermediaria tra Goupil e Reitlinger anche per l'acquisto di *La toilette* di Alfonso Simonetti,⁵¹³ mentre altre due trattative indipendenti furono concluse a favore di Goupil per *La lecture* di Mosé Bianchi, il primo luglio 1872,⁵¹⁴ e l'*Entrée d'un Bazar* di Pasini, il 3 agosto 1888,⁵¹⁵ rivenduto poi nel novembre dello stesso anno per quattromilacinquecento franchi.⁵¹⁶

Anche se i registri riportano Sedelmeyer come proprietario dell'opera, è probabile che l'acquisto del 5 agosto 1872 riguardasse il dipinto *Arabes assis et couchés*, la cui trattativa si risolse per quattromila franchi, cifra arrotondata rispetto a quanto riferito

⁵¹¹ Lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, Saint-Martin-aux-Chartrains, 20 agosto 1872, in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963.

⁵¹² *Goupil Stock Books*, libro 6, p. 91, nn. 6938-6946, p. 92 n. 6947, Los Angeles, GRI, SC.

⁵¹³ Ivi, p. 93, n. 6962; *Tedesco frères Stock Books*, libro 2, p. 522, n. 248, Los Angeles, GRI, SC.

⁵¹⁴ *Tedesco frères Stock Books*, libro 2, p. 405, n. 220; *Goupil Stock Books*, libro 6, p. 73, n. 6759, Los Angeles, GRI, SC.

⁵¹⁵ *Goupil Stock Books*, libro 12, p. 65, n. 19234, Los Angeles, GRI, SC.

⁵¹⁶ *Tedesco frères Stock Books*, libro 2, p. 299, n. 3089, Los Angeles, GRI, SC.

nelle lettere da Goupil per l'aggiunta del valore della cornice.⁵¹⁷ Lo stesso calcolo è valido anche per la transazione per la *Dame aux perroquets*.⁵¹⁸

De Nittis ebbe anche rapporti diretti con la *Tedesco frères*, dato che due mesi dopo, in una lettera alla moglie Léontine, riferì di averle «fatto inviare da Tedesco 2.500 fr., dovrebbe portarteli domani o dopodomani».⁵¹⁹ Nel registro, infatti, notiamo che la stessa ditta acquistò due opere direttamente da lui, il 5 maggio e il 3 dicembre 1875, mentre il 22 febbraio dello stesso anno la *Tedesco frères* risulta essere l'intermediaria per l'artista pugliese in una vendita di diecimila franchi a Marsden, mercante londinese. A quest'ultimo, sempre tramite questa ditta, De Nittis aveva già proposto un affare nel gennaio 1875:

«Mio caro Signor De Nittis, vi faccio sapere con la presente, che il Signor Marsden accetta la vostra proposta: egli prende i vostri tre quadri, di cui uno rappresenta l'Arco di Trionfo, che dovrà figurare al Cercle des Mirlitons o al Salon del 1875 e, se possibile, dovrà essere esposto al Cercle e al Salon, poi l'altro quadro rappresentante le carrozze inglesi, e il piccolo quadro, per la somma di venticinquemila franchi. Il signor Marsden si riserva il diritto di litografia, fotografia e stampa. Appena terminato il primo quadro, vi farà rimettere un acconto di diecimila franchi».⁵²⁰

La quantità di trattative imbastite dalla Maison Goupil con Frédéric Reitlinger fu notevole, molto più di quanto emerso finora, specialmente negli anni Settanta del secolo. I registri di vendita della ditta *Tedesco frères*, di Goupil e del suo socio americano Knoedler sono fonti indispensabili per chiarire l'importanza del mercante tedesco nelle dinamiche di mercato e di collezionismo in cui s'inserirono gli artisti italiani.

Analizzandoli e confrontandoli tra loro in maniera incrociata, osserviamo che molte delle opere in possesso di Reitlinger furono acquistate da Goupil per rispondere alla crescente domanda statunitense di quadri di genere italiani o di scene galanti in costume tardo settecentesco, le stesse che in Europa determinarono il successo

⁵¹⁷ *Goupil Stock Books*, libro 6, p. 85, n. 6883, Los Angeles, GRI, SC.

⁵¹⁸ Ivi, p. 86, n. 6890.

⁵¹⁹ Lettera di Giuseppe De Nittis alla moglie Léontine, ottobre 1872, in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963.

⁵²⁰ Lettera di Tedesco a Giuseppe De Nittis, 1 gennaio 1875, in Vittorio Pica, *op. cit.* 1914, p. 128. Tuttavia il nome del mercante non è Marsden, come erroneamente riportato dall'autore.

commerciale proprio di Goupil e da questi proposte ai collezionisti d'oltreoceano attraverso la succursale newyorkese di Knoedler. I registri vendita del mercante americano rivelano che Reitlinger fu il suo più frequente “rivenditore” di questo tipo dipinti, specialmente tra il 1873 e il 1877.

La *Knoedler-Goupil* acquistò circa sessanta opere destinate al mercato americano: otto di Boldini,⁵²¹ cinque di Cesare Detti,⁵²² nove di Michetti⁵²³ (una delle quali fu l'oggetto di una lettera di Goupil a De Nittis nel maggio 1872⁵²⁴), sette di Ignazio Spiridon,⁵²⁵ una di Attilio Simonetti,⁵²⁶ cinque di Rubens Santoro⁵²⁷ e una di Francesco Saverio Altamura,⁵²⁸ anche se quelle di questi ultimi due furono poi rivendute negli Stati Uniti a somme modeste. Le opere di Reitlinger richieste dal mercato statunitense non furono esclusivamente quelle di artisti rinomati, ma anche di

⁵²¹ *Feeding ducks*, 7.100 fr., 13 novembre 1874 (*Knoedler Stock Books*, libro 2, p. 82, GRI, SC); *Ignoto*, 7.500 fr., 5 maggio 1875; *Ignoto*, 11.524 fr. il 25 marzo 1875 (*Knoedler*, libro 1, p. 103); *Conversation en plein air*, 14.000 fr., 11 febbraio 1877 (*Knoedler*, libro 3, p. 209); *Femme sur l'herbe*, 4.265 fr., 5 agosto 1875 (*Knoedler*, libro 2, p. 108); *Parc de Versailles*, 5.061 fr., 5 agosto 1875 (*Knoedler*, libro 2, p. 108); *Lady on the grass*, 1.066 dollari, 31 dicembre 1876 (*Knoedler*, libro 3, p. 15, n. 197).

⁵²² *Ignoto*, 4.640 fr., 26 aprile 1873 (*Knoedler Stock Books*, libro 2, p. 2, GRI, SC); *Ignoto*, 915 franchi, 26 aprile 1873 (*Knoedler*, libro 2, p. 2); *Acquerello*, 1.462 fr., 18 agosto 1873 (*Knoedler*, libro 2, p. 36); *Disegno da modello*, 3.000 fr., 31 dicembre 1872 (*Knoedler*, libro 1, p. 1); *En attendant*, 1.440 fr., 9 gennaio 1875 (*Knoedler*, libro 2, p. 100); *La reprimande*, 3.000 fr., 18 gennaio 1883 (*Knoedler*, libro 3, p. 196, n. 4307).

⁵²³ *Senza titolo*, 175 fr., 28 marzo 1873 (*Knoedler Stock Books*, libro 1, p. 105, GRI, SC); *Senza titolo*, 200 fr., 26 aprile 1873 (*Knoedler*, libro 2, p. 4); *Le sommeil de l'innocence*, 1.800 fr., 30 maggio 1872 (*Goupil Stock Books*, libro 5, p. 237, n. 6.602); *Petits Maradeurs*, 3.150 fr., 13 agosto 1879, (*Knoedler*, libro 3, p. 86, n. 1.884); *Retour du paturage*, 1.000 fr., 30 maggio 1872 (*Goupil Stock Books*, libro 5, p. 237, n. 6601); *Sheep*, 200 fr., 31 dicembre 1876 (*Knoedler*, libro 2, p. 210).

⁵²⁴ Lettera di Adolphe Goupil a Giuseppe De Nittis, Parigi 8 maggio 1872, in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963: «Abbiamo notato al Salon due piccoli quadri del vostro compatriota Michetti di Napoli e a Parigi presso Reitlinger: uno di essi, *Le Retour du potager*, è veramente affascinante e se, grazie a voi, potessimo levare questo artista dalle grinfie dell'Ebreo tedesco, ci farebbe gran piacere».

⁵²⁵ *Ignoto*, 2.800 fr., 5 maggio 1875 (*Knoedler Stock Books*, libro 2, p. 102, GRI, SC); *Femme au chien*, 1.700 fr., 30 giugno 1875 (*Knoedler*, libro 2, p. 102); *Jealousy*, 1.600 fr., 31 dicembre 1872 (*Knoedler*, libro 1, p. 1); *La lecture*, 700 dollari, 31 dicembre 1875 (*Knoedler*, libro 3, p. 5); *La peinture*, 2.500 fr., 4 novembre 1875, (*Knoedler*, libro 2, p. 118); *Lady & dog*, 425 dollari, 31 dicembre 1876 (*Knoedler*, libro 3, p. 15, n. 193); *The painting*, 625 dollari, 31 dicembre 1876 (*Knoedler*, libro 3, p. 15, n. 198).

⁵²⁶ *Mother's Birthday*, 9.145 fr., 25 aprile 1876 (*Knoedler Stock Books*, libro 2, p. 140).

⁵²⁷ *Ignoto*, 350 fr., 26 aprile 1873 (*Knoedler Stock Books*, libro 2, p. 4, GRI, SC); *Un quadro di Roma*, 182 fr., 26 aprile 1873 (*Knoedler*, libro 2, p. 2); *In Rome*, 50 dollari, 31 dicembre 1874 (*Knoedler*, libro 2, p. 228); *Italian landscape*, 350 fr., *Rome*, 200 fr., 31 dicembre 1873 (*Knoedler*, libro 2, p. 210).

⁵²⁸ *Ignoto*, 250 fr., 26 aprile 1873 (*Knoedler Stock Books*, libro 2, p. 4).

pittori meno noti in ambito internazionale come Filippo Indoni, Erulo Erolì e Paolo Mei.

Oltre a rappresentare un “ponte” verso il mercato europeo, Reitlinger fu quindi un importante anello di congiunzione tra l’arte italiana e il mercato americano a cui si rivolgeva Knoedler. Il successo delle opere italiane nel secondo Ottocento sui mercati d’oltreoceano rappresenta un argomento ancora poco esplorato, ma è certo che la politica di rivendita e diffusione delle riproduzioni francesi della Maison Goupil tramite Micheal Knoedler, punto di riferimento per la creazione di un monopolio editoriale anche negli Stati Uniti, fu decisiva per la nascita e lo sviluppo di questo fenomeno. La collaborazione con artisti e mercanti in ambito internazionale, inoltre, rese questa strategia più facile, mantenendo prospero il bilancio finanziario della ditta.⁵²⁹

⁵²⁹ A. Penot-Lejeune, *Copyright, reproduction et diffusion internationale des œuvres d’art au milieu du XIXème siècle: la stratégie commerciale élaborée par Goupil & Cie*, in «Histoire de l’Art», n. 66 (aprile 2010).

2.3.2.2 L'impatto dell'arte di Federico Rossano e di Rubens Santoro sul mercato parigino

A causa della mancanza di fonti a riguardo e delle lacunose testimonianze sui loro soggiorni parigini, fino ad oggi non è stato possibile condurre un'analisi accurata delle vendite francesi delle opere di Federico Rossano⁵³⁰ e Rubens Santoro,⁵³¹ due artisti meridionali che, stando a quanto raccontato dalla storiografia artistica novecentesca e recente, seppur per un breve periodo, registrarono discreti successi oltralpe. I dati presenti nei registri dei galleristi del fondo Dieterle ci consentono di approfondire quest'aspetto. Le transazioni evidenziano due situazioni tra loro molto differenti.

Nel 1876, dopo la morte dell'amico comune Marco De Gregorio avvenuta il 16 febbraio, Federico Rossano accettò l'invito a Parigi di Giuseppe De Nittis. Questi s'inserì rapidamente nell'ambiente artistico parigino grazie proprio al De Nittis, coltivando in particolare i legami con Marcellin Desboutin, Jules Claretie, Edgar

⁵³⁰ Per un approfondimento su Federico Rossano si veda F. Girosi, *La Repubblica di Portici*, Istituto Nazionale L.V.C.E., Bergamo 1931; C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Le Monnier, Firenze 1952, pp. 156, 159, 162, 188, 274, 276; C. Farese Sperken, scheda, in E. Castelnovo, *op. cit.* 1991, p. 997; R. Fossataro, *Federico Rossano*, a cura di A. Schettini, Aldo Martello Editore, Milano 1964; C. Tartaglia, biografia dell'artista, in F. C. Greco (a cura di), *op. cit.* 1993, pp. 47-73; M. Picone Petrusa, *L'arte nel Mezzogiorno d'Italia dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, in G. Galasso, *Storia del Mezzogiorno*, Edizioni del sole, Roma 1991, pp. 174, 177-178; C. Tartaglia, *Federico Rossano*, in «OttoNovecento», n. 1, 1996, pp. 8-18; R. Caputo, *Federico Rossano (1835-1912)*, Grimaldi, Napoli 2000; L. Martorelli (a cura di), *La Scuola di Resina nella collezione della Provincia di Napoli e dalle raccolte pubbliche e private*, Napoli (Pio Monte della Misericordia, 19 dicembre 2012-30 giugno 2013), Arte'm, Napoli 2012; R. Caputo, *La Scuola di Resina nell'Ottocento napoletano*, Grimaldi, Napoli 2013.

⁵³¹ Per un approfondimento su Rubens Santoro e la scuola pittorica calabrese si veda A. Giorno, *La Calabria nell'arte. Catalogo storico-artistico dei pittori calabresi dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Orizzonti Meridionali, Cosenza 1993; T. Sicoli, I. Valente, *L'animo e lo sguardo. Pittori calabresi dell'Ottocento di Scuola napoletana*, Rende (Museo Civico, 16 dicembre 1997-15 febbraio 1998), ed. Progetto editoriale, Cosenza 2000; E. Le Pera, *Arte di Calabria tra Otto e Novecento. Dizionario degli artisti calabresi nell'Ottocento*, Soveria Mannelli, Catanzaro 2001, pp. 179-183; T. Sicoli, I. Valente, *Rubens Santoro e i Pittori della Provincia di Cosenza fra Otto e Novecento*, Corigliano Calabro (Castello Ducale, 3 maggio-18 giugno 2003), Aieta (Palazzo Rinascimentale, 5 luglio-25 agosto 2003), Rende (Palazzo Vitari, 5-30 settembre 2003), Edizioni AR&S, Rende 2003; V. Segreti, *Rubens Santoro e i pittori cosentini fra Otto e Novecento*, in «Calabria letteraria, rivista mensile di cultura e arte», n. 51, 2003, pp. 34-35; U. Campisani, *Artisti calabresi: Otto-Novecento. Pittori, scultori, storia, opere*, Pellegrini Editore, Cosenza 2005.

Degas, praticamente tutta la compagnia che affollava casa De Nittis nelle cene del giovedì sera, a cui lo stesso Rossano si unì dal 1879 con Serafino De Tivoli.⁵³² Fu lo stesso Degas a introdurlo tra i partecipanti della quarta esposizione impressionista, che si tenne dal 10 aprile all'11 maggio 1879.⁵³³ Negli anni Ottanta dell'Ottocento, Rossano divenne uno dei regolari partecipanti delle cene del Circolo della Polenta e figurò nel 1888 tra i pittori presenti alla riunione per *La défense des artistes italiens de Paris*.⁵³⁴

Rossano fu particolarmente apprezzato da uno dei più importanti critici francesi dell'epoca, Jules Claretie, il quale comunicò al De Nittis di voler trovare un modo per «legarlo a Parigi definitivamente», dato che l'artista s'accingeva a partire per Londra, e che la sua opera «*L'effet de printemps*, tutto agghindato di bianco e di rosa è, e sarà, una cosa squisita».⁵³⁵ Fu lo stesso Claretie a parlare di Rossano in un articolo dello stesso anno dedicato al De Nittis, chiarendo quanto l'artista pugliese fosse il vero tramite per molti degli artisti e amici italiani che si recavano a Parigi in cerca di successo e di un mercante che potesse lanciarli sulla scena artistica internazionale.⁵³⁶ La mediazione e le raccomandazioni dell'amico pugliese, ormai definitivamente affermatosi sulla scena francese, furono senza dubbio decisive per la sopravvivenza artistica e per i contatti tra i mercanti e Rossano, ricordato da Folchetto come «la guardia del corpo di De Nittis, come se non fosse egli stesso un finissimo e poetico paesaggista».⁵³⁷

È necessario ricordare che il legame con la figura del mercante fu essenziale per l'inserimento professionale e sociale di quei pittori che cercarono all'estero dei guadagni regolari e il raggiungimento di un certo *status* sociale. Essendo stranieri, questi artisti furono ben coscienti di non poter beneficiare degli stessi aiuti e onori dei

⁵³² D. Martelli, *Giuseppe De Nittis*, in «Fieramosca», 13 settembre 1884, in Diego Martelli, *op. cit.* 1979, p. 50.

⁵³³ T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and other Collections*, 2 voll., Oxford 1976, p. 136, p. 242.

⁵³⁴ Anonimo, *L'Exposition de 1889 et le monde artistique italien*, in «L'Étendard», n. 15, 21 marzo 1888.

⁵³⁵ Lettera di Jules Claretie a Giuseppe De Nittis, 21 settembre 1877, in E. Piceni, M. Pittaluga, *op. cit.* 1963, p. 345.

⁵³⁶ J. Claretie, *op. cit.* 1876, p. 409.

⁵³⁷ J. Caponi (Folchetto), *Ricordi di Folchetto*, Società tipografico-editrice nazionale, Torino 1908, pp. 404-407, pp. 413-421.

collegi francesi, per cui tutti i riconoscimenti della loro attività, e non in ultimo la loro stabilità finanziaria, dovettero provenire da un intermediario, che fosse il mercante stesso, un amico o un collega attraverso cui essere introdotti nell'ambiente e nei circuiti artistici. Un contratto con un mercante, o quantomeno un legame abbastanza stabile di scambio commerciale tra il pittore e il suo rappresentante, garantì agli artisti quei guadagni minimi che il sistema accademico non poté mai offrire. Bisogna comunque dire che, nonostante ciò, negli ultimi cinquant'anni del XIX secolo i prezzi di vendita registrati dai pittori stranieri in Francia restarono generalmente inferiori a quelli degli artisti locali.⁵³⁸

Il pittore napoletano non ottenne mai un successo pari a quello del De Nittis, nonostante le qualità artistiche riconosciutegli dal resto della critica francese dell'epoca:

«Citiamo ancora [...] due piccole tele di un napoletano, M. Rossano, che supponiamo sia cresciuto nella scuola di M. de Nittis. Una rappresenta una strada bordata di platani e meravigliosamente soleggiata; vi si sente, per così dire, cantare la luce. [...] Questi due quadri sono due impressioni sincere e ben realizzate».⁵³⁹

Raffaele Fossataro, le cui testimonianze sono pubblicate nella monografia curata da Schettini nel 1964, riportando le parole dello stesso artista, sostenne che le opere commissionategli dal Goupil registrarono un discreto successo nel 1875. Negli anni francesi, a parte qualche breve soggiorno in Inghilterra e qualche ritorno a Napoli, Rossano visse un periodo di particolare felicità, «liberato dalle preoccupazioni finanziarie, lontano dalla lotta sorda della pleiade morelliana, in un ambiente fervente di vita artistica, egli poté raggiungere tutte le sue aspirazioni».⁵⁴⁰

Bisogna però capire se il giudizio sul successo delle sue opere sul mercato parigino nella seconda metà dell'Ottocento fu oggettivo o relativo alla sua precedente condizione napoletana, o ancora se questi giudizi si basarono su considerazioni

⁵³⁸ H. e C. White, *op. cit.* 1991, pp. 50-52

⁵³⁹ V. Cherbuliez, *Le Salon de 1876. I. Les impressionnistes, les tableaux de genre et les portraits*, in «Revue des deux mondes», 1 giugno 1876, pp. 518-519.

⁵⁴⁰ R. Fossataro, *op. cit.* 1964, p. 42.

eccessivamente sentimentali e troppo entusiastiche da parte degli autori, legati al Rossano da amicizie personali. I dati che emergono dai vari registri di vendita dei mercanti parigini dell'epoca raccontano, infatti, qualcosa di diverso. Purtroppo la maggior parte delle poche opere vendute dal pittore napoletano si mantennero su cifre scarsamente rilevanti, certamente non tali da poter esser definite “successi”.

Dagli *Stock Books Goupil* risulta che i dipinti acquistati dalla ditta furono undici, mentre due paesaggi furono acquistati da Knoedler negli Stati Uniti nel 1872 e nel 1873. Oltre al successo di *Marché aux bestiaux* del 25 aprile 1873 per cinquemila franchi⁵⁴¹ e alla vendita di *Printemps* per mille franchi del 15 giugno 1877,⁵⁴² il resto delle vendite rimasero nella media dei cinquecento franchi.

La stessa tendenza si riscontra anche nei registri della ditta *Arnold & Tripp*, dove sono presenti esclusivamente due transazioni per le sue opere, anche queste a cifre molto modeste.⁵⁴³ Una di queste fu riacquistata dal pittore stesso, che preferì evidentemente gestirne il mercato in prima persona. Dai registri della ditta *Tedesco frères*, invece, il 7 gennaio 1882 si riscontra l'acquisto di due sue opere per poche centinaia di franchi da parte di Reitlinger,⁵⁴⁴ transazioni che purtroppo sono da annoverare tra gli unici casi in cui questa ditta registrò una minusvalenza nella differenza tra acquisto e rivendita.

Ancora Fossataro, secondo quanto riferitogli dallo stesso Rossano, comunicò che nel 1876 il pittore riuscì a vendere i suoi due quadri presentati al Salon: il primo, *Prime gemme*, a Jules Claretie, il secondo, *L'autunno*, a Georges Petit, che acquistò anche l'opera *Fenaison* da Goupil per quattrocento franchi, nel dicembre 1877.⁵⁴⁵

La situazione sembra differente per Rubens Santoro, almeno per quanto riguarda la quantità di vendite effettuate. Nei registri Goupil furono annotate ben centosedici transazioni, molte delle quali a opera della filiale americana di Knoedler, ennesima prova dell'interesse del collezionismo americano verso le sue opere. Le dinamiche che caratterizzarono il periodo parigino di Santoro appaiono ancora oscure, anche in

⁵⁴¹ *Goupil Stock Books*, libro 10, p. 3, n. 7858, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁴² *Ivi*, n. 12037.

⁵⁴³ *Dieterle family Records of French art galleries, 1846-1986, series IV, Arnold et Tripp, 1881-1892*, box 19-21, *Arnold & Tripp Stock Books*, libro 1, p. 93, n. 1065; libro 2, p. 54, n. 1291, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁴⁴ *Tedesco Stock Books*, p. 512, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁴⁵ *Goupil Stock Books*, n. 12507, Los Angeles, GRI, SC.

questo caso le fonti e le testimonianze riconducibili al suo rapporto con la Francia e al mercato artistico locale sono scarse.

Un primo approccio con l'ambiente parigino avvenne con l'incontro a Napoli con Fortuny, nel 1874, mentre nel 1877 le sue opere furono notate da Goupil all'Esposizione nazionale di Belle Arti a Napoli, dove il mercante acquistò *Marina di Maiori sulla costa di Amalfi*,⁵⁴⁶ e all'Esposizione universale dell'anno successivo.

Ugo Campisani sostenne che furono proprio questi acquisti di Goupil alla mostra di Napoli del 1877 a rendere nota la pittura di Santoro all'estero.⁵⁴⁷ Già nel 1873-1874, invece, sette opere di soggetti romani, in possesso di Frédéric Reitlinger, erano confluite in alcune collezioni statunitensi attraverso Michael Knoedler, mentre trentasette di soggetti napoletani, nella maggior parte dei casi paesaggi e personaggi in costumi tipici meridionali, erano stati venduti dallo stesso Goupil tra 1875 e 1879. La produzione, evidentemente commissionata *ad hoc*, mutò dal 1880, quando l'artista arrivò a Parigi dopo il successo conseguito all'Esposizione di Torino dello stesso anno, con quarantotto transazioni per alcuni paesaggi d'ambientazione veneta avvenute sia su circuiti francesi, sia sui mercati internazionali. Le vedute del Veneto di Santoro riscossero un successo costante fino al 1909.

Il dato interessante non risiede tanto nei valori delle vendite totalizzate dalle opere di Santoro, anche qui a cifre generalmente modeste e mediamente inferiori agli ottocento franchi, ma nella dimensione internazionale delle sue opere, trattate da personaggi rinomati come Thomas McLean,⁵⁴⁸ e che raggiunsero, per tutta la seconda metà dell'Ottocento, i mercati inglesi e soprattutto americani: ben sessantaquattro opere, più della metà della totalità dei dipinti gestiti dalla Maison Goupil, entrarono a far parte di collezioni statunitensi ancora una volta grazie a Knoedler.⁵⁴⁹ Proprio qui

⁵⁴⁶ T. Sicoli, *Rubens Santoro e i pittori della provincia di Cosenza fra Otto e Novecento* in T. Sicoli, I. Valente, *op. cit.* 2003, pp. 13-21, p. 15; I. Valente, *Le forme del reale. Il materialismo e l'immaginario storico ed esotico nella pittura napoletana del secondo Ottocento*, in F. C. Greco (a cura di), *op. cit.* 1993, pp. 47-73.

⁵⁴⁷ U. Campisani, *op. cit.* 2005, p. 340.

⁵⁴⁸ *Canal, view of Italy*, 30 giugno 1886, *Knoedler Stock Books*, libro 4, p. 54, n. 5142, GRI, SC.

⁵⁴⁹ Acquistato il 10 aprile 1883, rivenduto il 26 luglio 1884 a Parigi, cfr. *Goupil Stock Books*, libro 11, p. 71, n. 16543, Los Angeles, GRI, SC.

si registrò il più alto successo di vendita per una sua opera, *The Canal in Verona*,⁵⁵⁰ ceduto il 30 aprile 1890 per duemilacinquecento franchi a un ignoto collezionista di Pittsburgh.

La società *Arnold & Tripp* fornì ugualmente alla succursale americana di Goupil un buon numero di opere italiane. I dati delle transazioni presenti nei registri della prima ditta sono interamente riscontrabili nei corrispettivi libri di Knoedler. Assieme ad Alessandro Zezzos, Santoro è l'artista più ricorrente nelle transazioni della società francese, anche queste si mantennero generalmente attorno a cifre modeste, ma certamente superiori a quelle registrate dalle vendite di Rossano.

In molti casi, però, fu lo stesso artista calabrese a ricomprare le proprie opere: cinque nel 1881, quattro delle quali raffiguranti paesaggi e soggetti dell'Italia meridionale, specialmente capresi, mentre nel 1882 Rossano riottenne ventiquattro sue opere, stavolta però di soggetto veneziano e di formato ridotto. Per le transazioni avvenute il 4 novembre 1882, l'acquirente segnalato è la *chaine Rubens Santoro*. Da questo momento in poi le sue opere cominciarono a essere presenti solo sul mercato estero, tra gli acquirenti appaiono il mercante inglese Vaughan⁵⁵¹ e lo statunitense Charles F. Haseltine,⁵⁵² Wallis di Londra nell'ottobre 1883⁵⁵³ per cinquecento franchi, e altre dieci opere, cinque delle quali cedute ancora alla *chaine Rubens Santoro*. Considerate le cifre in precedenza registrate, il vero successo la vendita del 2 maggio dello stesso anno,⁵⁵⁴ che registrò la cifra record di duemilacinquecento franchi, per la quale purtroppo non fu annotato l'acquirente.

Nel 1885 tre delle cinque opere vendute si rivolsero al mercato americano: un'opera senza titolo per 400 franchi,⁵⁵⁵ una *Lagune* per 500 franchi,⁵⁵⁶ e una *Tête de femme*, acquistata a 300 franchi.⁵⁵⁷ Se la prima opera ritornò poi in possesso dello stesso Santoro, le altre due furono vendute a collezionisti statunitensi. L'ultima

⁵⁵⁰ *Knoedler Stock Books*, libro 4, p. 130, n. 5777, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁵¹ *Arnold & Tripp Stock Books*, libro 2, p. 18, n. 568-569, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁵² Ivi, p. 28, nn. 859-860, entrambe senza titolo, acquistate da Santoro per 600 franchi, rivendute a 900.

⁵⁵³ Ivi, p. 54, n. 1303.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 88, n. 1033.

⁵⁵⁵ *Knoedler Stock Books*, libro 4, p. 39, n. 4848, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁵⁶ Ivi, n. 4847.

⁵⁵⁷ Ivi, n. 4846.

transazione registrata per le sue opere fu nel 1887 per *Rovine del palazzo Donn'Anna* (30x45), acquistata dallo stesso artista per duecento franchi, pur apparendo la società *Scott & Son* come prima proprietaria.

2.3.2.3 Alcuni approfondimenti su Georges Petit

Un'altra figura sotto certi aspetti ancora poco indagata nel panorama del mercato artistico parigino della seconda metà dell'Ottocento è Georges Petit. Questi, assieme al collega Sedelmeyer, fu un intermediario comune per molti artisti italiani trasferiti nella capitale francese, ma anche per coloro che non lasciarono la madrepatria. Non sono stati finora ritrovati fondi archivistici capaci di fornire una visione unitaria e completa della sua attività, dei suoi affari, delle sue relazioni con colleghi e con i suoi clienti, o almeno non abbiamo finora a disposizione su questo mercante documenti cospicui come quelli delle società *Allard & Noel*, *Arnold & Tripp* e *Tedesco frères* conservati al Getty Center.

Figlio di Francis Petit, a cui successe nel 1882 nella gestione degli affari di famiglia, Georges trasferì proprio in questo anno la sua galleria nei lussuosi locali della rue Sèze a Parigi, dando una dimensione più prestigiosa al suo commercio. Egli rappresentò una figura di mercante-fornitore in voga già dagli anni Settanta trasformatasi, nel decennio successivo, in quella di mercante-organizzatore di eventi artistici mondani. La sua galleria ospitò numerose esposizioni artistiche che consentirono agli italiani di porre le loro opere in una delle più importanti vetrine della città. Le esposizioni nei suoi locali, oltre a suscitare spesso l'approvazione della critica, richiamarono collezionisti francesi e stranieri non di rado interessati alle opere italiane, come nel caso dei bronzi di Vincenzo Gemito.

Giuseppe De Nittis fu uno dei pochi italiani ad aver avuto rapporti diretti con Petit. Nel suo inventario *post mortem*, all'artista pugliese fu riconosciuto un conto corrente aperto a suo nome presso «*M. Georges Petit, expert en tableaux, demeurant à Paris, rue Godèze de Maurey n.12*». Nel luglio 1884, il suo debito nei confronti del mercante ammontava a 10.834 franchi.⁵⁵⁸ De Nittis si servì di Petit e della sua galleria per organizzare due esposizioni internazionali nel 1882⁵⁵⁹ e nel 1883,⁵⁶⁰ con la

⁵⁵⁸ *Inventaire après le décès de Monsieur de Nittis, 16 septembre 1884*, MC ET-XII-1361, Parigi, Archives Nationale de France.

⁵⁵⁹ *Exposition internationale de peinture, organisée par un groupe d'artistes, première année, 1882*, Galerie Georges Petit, 8 rue Sèze.

collaborazione degli amici e colleghi Alfred Stevens e Raimundo de Madrazo, evento di gran successo che attirò «una folla considerevole».⁵⁶¹

I rapporti tra il pittore pugliese e il gallerista probabilmente non furono idilliaci, specialmente a causa delle complicità che scaturirono dall'organizzazione della prima manifestazione. Nella corrispondenza tra la famiglia De Nittis e Edmond de Goncourt, Léontine apostrofò il mercante come «questo maledetto Petit».⁵⁶² Altre problematiche sorte nel 1883 spinsero De Nittis, Madrazo e Stevens contro di lui, reo di aver annunciato nella sua galleria un'esposizione d'arte giapponese, in concomitanza con la seconda internazionale stabilita tempo prima,⁵⁶³ evento che si ripeté negli anni e a cui De Nittis parve a un certo punto rinunciare.⁵⁶⁴ In questi stessi locali fu organizzata l'esposizione «La Comédie humaine», dove furono mostrati i pastelli e i disegni di Leonetto Cappiello, Federico Zandomeneghi, Serafino Macchiati e Lorenzo Viani.⁵⁶⁵

Émile Zola, parlando degli impressionanti interessi economici scaturiti dal mercato artistico contemporaneo e dell'enorme ambizione di Petit, spesso in competizione con i suoi concorrenti, lo definì come un mercante che «realizza delle gallerie, attende l'arrivo degli Americani, che si verifica a maggio. Monta delle esposizioni. [...] I prezzi cari provengono da Brame, ma sono stati aumentati da Petit».⁵⁶⁶

⁵⁶⁰ *Exposition internationale de peinture, organisée par un groupe d'artistes, deuxième année*, 1883, 11 maggio-10 giugno 1883, Galerie Georges Petit, 8 rue Sèze.

⁵⁶¹ «Chronique des arts et de la curiosité», n. 20, 20 maggio 1882, p. 154.

⁵⁶² Lettera di Léontine De Nittis a Edmond de Goncourt, St. Symphorien, Tours, luglio 1882, *Correspondence Goncourt (Edmond Huot de)*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits Occidentaux, NAF 22471, già edita in M. Moscatiello, *Léontine e Giuseppe De Nittis: lettere inedite a Edmond de Goncourt e a Jules Jacquemart*, in «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», vol. 32, Istituto di Storia dell'Arte, Venezia 2008, pp. 269-302.

⁵⁶³ Lettera di Stevens, Madrazo e De Nittis a Georges Petit, 29 febbraio 1883, in P. Dini, L. Marini, *op. cit.* 1990.

⁵⁶⁴ Lettera di Léontine De Nittis a Edmond de Goncourt, Napoli, 1 febbraio 1884, vedi nota 238: «Prima di tutto, una buona notizia: Peppino ha rinunciato (momentaneamente) all'Esposizione che aveva fondato Stevens [...]. Quest'Esposizione era il mio incubo!».

⁵⁶⁵ M. Lagrange, *op. cit.* 2010, p. 257.

⁵⁶⁶ É. Zola, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, Henri Mitterrand ed., Parigi 1986, p. 244.

Nonostante ciò, cercando di analizzare le sue strategie attraverso le transazioni imbastite con la ditta *Tedesco frères*, talvolta Petit sembrò attuare una politica di collaborazione con i concorrenti, partecipando con essi all'acquisto di alcune opere italiane, come avvenne per sei quadri di Cesare Detti nel biennio 1897-98.⁵⁶⁷

Egli pare essere uno dei migliori compratori di opere italiane a Parigi. Fare affari con lui molto spesso permise agli artisti di concludere transazioni soddisfacenti, come nel caso di un acquerello di Cesare Biseo, che, in una lettera inedita del 26 settembre 1875, comunicò al mercante di «aver ricevuto 1.200 franchi in biglietti della Banca di Francia per il pagamento di un acquerello che vi ho spedito il 2 corrente».⁵⁶⁸

Si possono accertare anche i rapporti tra la famiglia Petit e un altro orientalista, Alberto Pasini. Già nel 1856, un suo quadro e uno di Giuseppe Palizzi furono gestiti da Francis Petit, il quale a sua volta li mise in vendita nel maggio 1864.⁵⁶⁹ Pasini curò poi delle relazioni amichevoli e dirette con suo figlio Georges, dato confermato da una missiva inedita del 1877 in cui l'artista emiliano si congratulò col mercante per la «promozione al grado d'ufficiale nell'Ordine della Legione d'Onore. Permettetemi, caro amico, aspettando di potervi stringere la mano perbene (e che sarà domani al più tardi), di esprimervi il piacere che provo nell'annuncio di questa buona notizia».⁵⁷⁰ Non è ancora possibile stabilire fino a che punto i due fossero in affari, ma certamente, negli anni Ottanta, il mercante fu in possesso di una piccola parte della sua produzione, come emerge dai registri di vendita: in quelli della ditta *Tedesco frères*, il 18 febbraio 1880 Petit risulta comproprietario di un'opera di Pasini del valore di quattromila franchi,⁵⁷¹ mentre il 14 settembre 1881 cedette a Knoedler una *Vue de Constantinople* per l'ingente somma di diciottomila franchi.⁵⁷²

Assieme al De Nittis, Pasini fu dunque uno dei rari pittori capaci di stabilire un rapporto diretto con Georges Petit, un'eccezione che non stupisce considerando

⁵⁶⁷ *Tedesco Stock Books*, p. 123, nn. 5744, 5747, 5802, 5818, 5852, 5862, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁶⁸ *Georges Petit Galerie letters received*, 850806, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁶⁹ *Catalogue de tableaux modernes*, Parigi, Hôtel des Commissaires-priseurs, 13 febbraio 1856; *Catalogue de tableaux et dessin modernes*, Francis Petit expert, Parigi, Hôtel Drouot, 7 maggio 1864.

⁵⁷⁰ Lettera di Alberto Pasini a Georges Petit, 14 aprile 1877, in *Georges Petit Galerie letters received*, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁷¹ *Tedesco Stock Books*, p. 298, n. 1440, Los Angeles, GRI, SC.

⁵⁷² *Knoedler Stock Books*, libro 3, p. 157, n. 3541, Los Angeles, GRI, SC.

l'abilità mostrata dall'artista parmense nell'intelaiare relazioni professionali con tutti i più importanti galleristi parigini della sua epoca, come abbiamo visto, da Jérôme Ottoz e Adrien Beugniet, fino a Goupil.

Escludendo il caso di Pasini, in linea generale, nello studio dei rapporti tra Petit e gli artisti italiani bisogna far fede a quanto sostenuto da Marion Lagrange, secondo cui nessun artista italiano intrattenne con lui dei legami privilegiati oltre alle episodiche esposizioni. Le loro relazioni, infatti, fecero spesso ricorso alla mediazione di alcune personalità ben integrate nel panorama artistico parigino. Il carteggio tra Vincenzo Gemito ed Ernest Meissonier⁵⁷³ ci è ancora una volta utile per confermare questo dato: oltre a una breve corrispondenza diretta intrattenuta tra lo scultore napoletano e Petit fra 1882 e 1883,⁵⁷⁴ a causa di alcuni disaccordi circa il pagamento di un certo numero di opere da inviare da Napoli a Parigi, nei rapporti professionali tra i due fu essenziale l'intervento del maestro francese, già cliente del mercante, a cui Gemito si affidò per gestire le varie trattative «in qualunque modo voi deciderete con il Sig. Georges, io sarò sempre felice, [...], non ho che voi solo al mondo per salvarmi da questa importantissima e difficilissima situazione in rapporto al Sig. Petit».⁵⁷⁵

⁵⁷³ F. Minervini, *Vincenzo Gemito e l'ambiente artistico parigino. Cinque carteggi inediti*, in I. Valente, *Il Bello o il Vero, la scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, Napoli (Complesso di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014-3 gennaio 2015), Databenc Press, Napoli 2014, vol. II, pp. 153-162.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, *Vincenzo Gemito à M. Georges (Petit)*, 2 LAS, 23-XII- 1882, Naples, 24-II-1883, Inv. 2002-A.874, 875, Parigi, Fondation Custodia, Coll. Frits Lugt; *Lettres adressées à Meissonier*, NUM 0424 (2, P), Parigi, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux.

⁵⁷⁵ Lettera di Vincenzo Gemito a Ernest Meissonier, Napoli, 8 agosto 1883, *Lettres adressées à Meissonier*, NUM 0424 (2, G), cc. 65-66, Parigi, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, già edita in F. Minervini, *op. cit.* 2014, pp. 160-161, nota 22.

3. La ricezione della fotografia italiana negli ambienti artistici europei e le conseguenze del ritorno

Finora il nostro discorso è stato incentrato sull'influenza della Francia e della fotografia francese negli ambienti artistici italiani del secondo Ottocento. Un ragionamento simile può essere condotto per le prove fotografiche che dall'Italia, e più precisamente da Napoli, si diffusero in Europa tramite i viaggiatori e i circuiti commerciali italiani e internazionali. Le riproduzioni fotografiche dei monumenti pompeiani cominciarono a penetrare nei circoli artistici dalla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento, diventando ben presto un veicolo di conoscenza grazie alla ormai crescente diffusione sul mercato internazionale e agli artisti stranieri che ne riportarono molti esemplari in patria. Di ritorno dal sud Italia, volontariamente o involontariamente, costoro a loro volta contribuirono alla propagazione di questi repertori iconografici nei diversi ambienti culturali.⁵⁷⁶

L'avvento della fotografia stessa segnò il lento declino di una tradizione pittorica vedutista che nel corso dell'Ottocento aveva fatto di Pompei ed Ercolano due delle mete preferite nell'ambito del Grand Tour. Il rapporto tra fotografia e pittura sugli scavi fu inizialmente pacifico, dando luogo a proficui esiti di dialogo tra i due supporti, dato che, sin da principio, i fotografi adottarono i punti di vista e i tagli prospettici che avevano fatto la fortuna dei vedutisti. Il successo di queste prove fotografiche fu dovuto alla maggiore definizione nella riproduzione dei dettagli, caratteristica che si sposò perfettamente con le esigenze dei pittori vedutisti o di scene d'ambientazione storica.

Non di rado, in questo panorama culturale, i fotografi entrarono in concorrenza più o meno diretta con pittori e disegnatori locali in quanto si rivolgevano allo stesso tipo di clientela. Si preoccuparono pertanto di superare i canoni pittorici a cui fino ad allora si erano ispirati nella scelta delle inquadrature e dei soggetti, cercando di adottare dei punti di vista innovativi e insoliti, puntando sui prezzi economici o sull'elevata qualità tecnica offerta dalla prova fotografica, o ancora attraverso l'inserimento di personaggi caratteristici sulla scena, nel tentativo di conferire un tono esotico alla composizione,

⁵⁷⁶ Cfr. M. Miraglia, M. Osanna (a cura di), *Pompei, la fotografia*, Electa, Milano 2015.

talvolta ai limiti dell'erotico,⁵⁷⁷ come nelle opere di Wilhelm Von Gloeden, di Wilhelm Plüschow o di Vincenzo Galdi.

Un testo di riferimento fondamentale nell'analisi del contesto fotografico napoletano della metà dell'Ottocento è certamente il volume di Daniela Del Pesco, Giuseppe Galasso e Mariantonietta Picone Petrusa del 1981,⁵⁷⁸ nel quale si riscontra come nei primissimi anni di vita della fotografia, la città stessa, gli scavi archeologici in area vesuviana, l'allora Museo Nazionale e i punti turistici d'interesse maggiore furono tra i soggetti fotografici preferiti dagli stranieri. Tra gli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento si registrò qui un'intensa attività fotografica professionale: nell'annuario industriale, il numero dei fotografi crebbe dai quattordici del 1865 ai quarantanove del 1874.⁵⁷⁹ I viaggiatori trovarono a Napoli un ambiente fotografico particolarmente vivace. Un giornalista statunitense della rivista «Philadelphia Photographer», in visita allo studio di Giorgio Sommer nel 1874, riferì come la fotografia a Napoli fosse «largamente praticata da ogni viaggiatore desideroso di portar via le ombre delle cose viste in questi curiosi posti».⁵⁸⁰

I fotografi locali furono generalmente imprenditori di formazione artigianale che sfruttarono una struttura commerciale preesistente e consolidata già dai litografi e dagli incisori,⁵⁸¹ adeguando la riproducibilità delle loro immagini alle esigenze di un pubblico eterogeneo, fatto di semplici amatori, di artisti locali e di tutti quegli stranieri di

⁵⁷⁷ U. Pohlmann, *Voir l'Italie et mourir, photographie et peinture dans l'Italie du XIXe siècle*, Parigi (Musée d'Orsay, 7 aprile-19 luglio 2009), Skira, Parigi 2009, p. 26.

⁵⁷⁸ D. Del Pesco, G. Galasso, M. Picone Petrusa, *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, Macchiaroli editore, Napoli 1981. Sull'argomento fotografia a Napoli si veda anche G. Fiorentino, *Tanta di luce meraviglia arcana. Origini della fotografia a Napoli*, F. Di Mauro, Sorrento 1992; D. Palazzoli, *Giorgio Sommer fotografo a Napoli*, Electa, Milano 1981; M. Picone Petrusa, *Il ruolo della fotografia nella cultura napoletana*, in N. Spinosa, G. Alisio (a cura di), *Civiltà dell'Ottocento a Napoli. Dai Borbone ai Savoia. Cultura e società*, Napoli (Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1997-26 aprile 1998), vol. I, Electa, Napoli 1997, pp. 109-118; G. Fanelli, B. Mazza (a cura di), *Alphonse Bernoud*, Pagliai, Firenze 2012; M. Picone Petrusa, *Quando la fotografia è storia. A proposito di una monografia su Alphonse Bernoud e di un testo sul Museo Nazionale*, in «Napoli nobilissima», vol. 4, sesta serie, III-IV, 2013, pp. 151-154.

⁵⁷⁹ D. Del Pesco, *Fotografia e scena urbana fra artigianato e industria culturale*, in D. Del Pesco, G. Galasso, M. Picone Petrusa, *op. cit.* 1981, p. 71.

⁵⁸⁰ E. L. Wilson, *Philadelphia Photographer*, 1874, in F. Van Deren Coke, *Giorgio Sommer*, in «Bulletin of the University of New Mexico», n. 9, 1875-76, p. 22.

⁵⁸¹ M. Picone Petrusa, *Linguaggio fotografico e "generi" pittorici*, in D. Del Pesco, G. Galasso, *op. cit.* 1981.

passaggio, artisti e non, in cerca di *souvenirs* dei luoghi visitati. Gli stranieri furono incentivati all'acquisto di queste fotografie anche per il prezzo molto contenuto di vendita in Italia, sebbene, allo stesso tempo, questo fosse uno degli aspetti determinanti nel ritardo del progresso in ambito fotografico italiano nei confronti dell'estero.⁵⁸²

Nello specifico ambiente napoletano la situazione fu ancora più vantaggiosa. Ad esempio, nel 1862, Giorgio Sommer offriva venticinque *cartes de visite* per venti lire, dodici copie per quindici lire e sei esemplari per dieci lire,⁵⁸³ mentre Luigi Guida, nel 1866, vendeva prove fotografiche di formato 42x30 cm a due lire l'una.⁵⁸⁴

La fotografia degli scavi archeologici in area pompeiana seppe adattarsi al processo di appropriazione operato dai viaggiatori come Lawrence Alma-Tadema o Jean-Léon Gérôme, subendo allo stesso tempo un mutamento nella propria natura. Le fotografie delle collezioni del Museo Nazionale di Napoli, ad esempio, al momento dell'acquisto, per questi artisti rappresentavano semplicemente dei *souvenirs* da riportare in patria. Entrando negli atelier dei *néo-grécs* o dei neopompeiani, invece, il loro *status* evolveva, trasformando queste immagini da ricordo di viaggio a repertorio iconografico appositamente creato dall'artista per scopi personali. Ci si trova dinanzi a un fenomeno che vide questo tipo di fotografie, atte originariamente alla sola promozione culturale dei siti archeologici e rivolte al nascente turismo, mutare involontariamente in "documentazioni" o in *corpus* di immagini artisticamente utili. Questi *clichés* risposero perfettamente alla sete d'esattezza documentaria degli artisti, pur essendo realizzate originariamente con il solo intento di presentare gli oggetti per ciò che essi "realmente" erano, a scopo d'inventariazione.⁵⁸⁵

⁵⁸² *Esposizione Industriale Italiana del 1881 a Milano. Relazione dei giurati. Fotografia*, Milano, 1881: «All'estero, negli stabilimenti che seppero mantenere alta la loro superiorità, i prezzi sono più che quadrupli che in Italia e da ciò consegue la possibilità di impegnare tutte le risorse per ottenere i migliori risultati».

⁵⁸³ «Giornale di Napoli», 8 agosto 1866.

⁵⁸⁴ «Il Roma», 23 marzo 1876.

⁵⁸⁵ Per un approfondimento su quest'argomento e più in particolare sulle scuole fotografiche di Napoli si veda il contributo di Isabella Valente, *Pompei come centro propulsore di un immaginario fantastico nella cultura figurativa europea dell'Ottocento*, in *In viaggio a Pompei. Scrittori, artisti e giornalisti raccontano la città (1861-2009)*, convegno internazionale tenuto a Pompei, Casa del Pellegrino, 27 e 28 marzo 2009. Gli atti di questo convegno, tuttavia, non sono ancora stati pubblicati.

Contrariamente ai nudi fotografici di Auguste Belloc o di Eugène Durieu, o ancora alle fotografie orientaliste e alle prove amatoriali dagli stessi artisti, notoriamente utilizzate in atelier come un surrogato o un'evoluzione degli studi preparatori,⁵⁸⁶ le catalogazioni dei repertori museali non dovevano rispondere ad alcuna finalità artistica all'atto della loro creazione. Il discorso è diverso per quanto concerne le tipiche vedute riprese direttamente sugli scavi, largamente pubblicizzate dagli organi di stampa italiani ed esteri, spesso classificate dagli stessi fotografi come *études pour artistes*: moltiplicandosi sempre più a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, queste fotografie invece persero nel tempo quel doppio valore documentario ed estetico di cui furono originariamente dotate, per conservarne solo il primo.⁵⁸⁷

Come vedremo, e come in parte è già noto per alcuni degli artisti in questione, molti interpreti della pittura francese e vittoriana di stampo neopompeiano maturarono il proprio personale linguaggio attraverso l'utilizzo della fotografia archeologica e delle collezioni museali italiane. Questi due grandi filoni pittorici furono di fondamentale importanza per la nascita e lo sviluppo del movimento neopompeiano italiano ed è interessante osservare come, tempo dopo, nel rifarsi ai canoni francesi e inglesi, gli artisti della penisola avessero preso come modello proprio coloro che, come Gérôme e Alma-Tadema, più ricorsero a questo tipo di documentazione per la loro produzione. Si verificò quindi un interessante fenomeno di "ritorno" in cui gli italiani si trovarono a formare il proprio linguaggio, e a redigere le loro opere, seguendo gli esempi di chi, un trentennio prima, aveva fatto largo uso delle prove fotografiche archeologiche e delle collezioni museali italiane. Idealmente, queste fonti iconografiche, in origine provenienti da Napoli e anche da Roma, raggiunsero gli ambienti artistici di Parigi e Londra per poi, attorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, essere indirettamente restituite ai loro contesti di appartenenza sotto forma di elaborate opere d'arte, la cui fama aveva da tempo varcato i confini francesi e inglesi grazie alle riviste, alle incisioni e alle fotoriproduzioni in commercio. Di certo in alcuni casi gli artisti italiani arricchirono o rielaborarono più o

⁵⁸⁶ Sull'argomento si veda D. De Font-Réaulx, *Dans l'atelier*, Musée d'Orsay, Parigi 2005; D. Affri, *Un moderno "quaderno di schizzi". La fotografia negli atelier di pittori e scultori*, in D. Affri, P. Callegari (a cura di), *Studi d'artista. Fotografie d'atelier fra '800 e '900*, Roma (Museo Centrale del Risorgimento, 10 giugno-4 ottobre 2009), Fabbri, Perugia 2009, pp. 21-25.

⁵⁸⁷ M. Miraglia, *Grand Tour et connaissance visuelle*, in U. Pohlmann, *op. cit.* 2009, p. 65.

meno approfonditamente queste restituzioni attingendo dal vero dalle collezioni museali napoletane e romane, il cui contatto diretto fu per loro più agevole rispetto a un forestiero.

3.1 La *Sir Lawrence Alma-Tadema Collection* presso l'Università di Birmingham

Una parte di quest'indagine deve necessariamente ruotare attorno alla figura di Lawrence Alma-Tadema, forse il pittore del secondo Ottocento che più fece ricorso ai materiali fotografici italiani per tutto il corso della sua esperienza artistica. Dal momento della sua prima visita a Pompei, nel 1863, Lawrence Alma-Tadema cominciò a raccogliere fotografie e riproduzioni commerciali di artefatti antichi sui siti stessi, talvolta commissionandoli lui in prima persona secondo le necessità del momento. I materiali fotografici da lui raccolti oggi costituiscono una parte della *Sir Lawrence Alma-Tadema Collection*, conservata alla Cadbury Library, presso l'Università di Birmingham. Il fondo fotografico in questione è stato analizzato in precedenza da Ulrich Pohlmann nel 1997,⁵⁸⁸ il quale riconobbe come l'artista olandese si mantenne costantemente aggiornato sulle ultime prove apparse sulla scena artistica internazionale. Questo tipo di documenti si affiancò ad altri tipi di fonti come «The Illustrated London News» e «Le Monde illustré», riviste illustrate rinomate e diffuse non solo in Inghilterra e in Francia, che regolarmente proponevano sulle loro pagine incisioni e riproduzioni fotografiche delle più importanti collezioni museali europee e gli ultimi ritrovamenti degli scavi in ambito pompeiano. La raccolta di materiale iconografico evolse in maniera parallela al suo studio della letteratura classica e dell'archeologia, dato che Alma-Tadema fu in possesso di una vasta biblioteca composta in gran parte di testi e traduzioni dei più autorevoli studiosi a lui contemporanei, nel tentativo di mantenersi aggiornato sulle più recenti questioni scientifiche sui temi delle civiltà antiche.

La sua collezione fotografica è costituita oggi da circa 5.300 fotografie, databili tra il 1851 e il 1910. Nel 1915 il fondo entrò a far parte della collezione del Victoria and Albert Museum di Londra e solo nel 1947 fu trasferito nella sua attuale sede. L'insieme delle fotografie si articola in 167 portfolio. Ancora non è stato chiarito il momento della costituzione della *Sir Lawrence Alma-Tadema Collection*, probabilmente avvenuta molto prima del suo acquisto nel 1915.

⁵⁸⁸ U. Pohlmann, *Alma-Tadema and Photography*, in E. Prettejohn, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Rizzoli, New York 1997.

La tipologia di fotografie presenti è varia: dalle numerosissime riproduzioni fotografiche di opere d'arte e architetture egiziane, greche, romane, bizantine, medievali, rinascimentali, fino alle collezioni di alcuni tra i musei più importanti d'Europa, passando per i *clichés* di panorami e di tipi mediorientali. Altri portfolio, invece, contengono fotografie di studi naturalistici come animali, piante e frutti. La maggior parte di queste prove sono albumine, seguite da impressioni su carta salata e prove da negativi su vetro. Non è presente, invece, alcun dagherrotipo.

Gran parte delle fotografie presenti erano esemplari molto conosciuti e commercializzati all'epoca, immagini che certamente l'artista poté acquistare sul mercato inglese o estero, o ricevere e da amici e colleghi. Sono presenti molte fotografie di artisti francesi come Félix Bonfils, Maxime Du Camp, Pascal Sébah, di inglesi come James Robertson e Felice Beato, Calvert Richard Jones, James Graham, di italiani e stranieri impiantati a Napoli, come Michele Amodio, Giorgio Sommer e Robert Rive.

Resta ancora incerto, invece, l'utilizzo diretto che il pittore fece dell'apparecchio fotografico. Senza dubbio Alma-Tadema fu in possesso di un manuale di fotografia in italiano, mentre nei suoi archivi compaiono numerose prove amatoriali, presumibilmente da lui realizzate con una Kodak, dispositivo dal semplice utilizzo che, dal 1888, rivoluzionò l'approccio degli artisti all'apparecchio fotografico, rendendolo alla portata di tutti. Il pittore operò anche con fotografi come Dupont, e attraverso gli sviluppi dei *clichés*, poté seguire e aggiornare in maniera puntuale i progressi delle sue opere.⁵⁸⁹

Molte di queste immagini furono in commercio sotto forma di libri o raccolte. Il pittore olandese sfruttò ampiamente queste risorse anche a Roma, come testimoniato dalle molte prove fotografiche di Michele Mang, Ludovico Tuminello e Carlo Simelli.⁵⁹⁰

Una parte molto consistente del suo archivio fotografico è incentrata sui reperti degli scavi di Pompei ed Ercolano esposti al Museo Nazionale di Napoli. Le collezioni di

⁵⁸⁹ Ivi, p. 114.

⁵⁹⁰ Per una bibliografia esaustiva sulla fotografia romana dell'Ottocento, e in particolare su queste tre personalità, si veda S. Porretta, *Ludovico Tuminello, fotografo*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 6, 1977, pp. 175-183; P. Becchetti, *La fotografia a Roma. Dalle origini al 1915*, Colombo, Roma 1983; AA. VV., *Pittori fotografi a Roma, 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*, Roma (Palazzo Braschi, 25 giugno-27 settembre 1987), Multigrafica, Roma 1987; B. Lundberg, J. Pinto (a cura di), *Sentieri smarriti e ritrovati. Roma e dintorni nelle fotografie del secondo Ottocento. Immagini dalla collezione di Delaney e W. Bruce Lundberg*, Charta, Milano 2007; M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2012.

questo museo, assieme alle fotografie che facilmente Alma-Tadema poté procurarsi presso il British Museum di Londra, costituirono alcune delle fonti più frequenti da cui poter attingere nel suo lavoro di raccolta di materiale documentativo per il suo atelier. Di ritorno da Napoli, oltre a queste immagini, Alma-Tadema riportò con sé anche le riproduzioni di bronzi del museo napoletano, il cui monopolio era in mano ai laboratori Sommer e Chiurazzi, mentre per le fotografie si rivolse a un commercio che stava diffondendosi attraverso le rivendite cittadine sia dei fotografi stessi che dei mercanti Negesborn & Bowinkel e Alberto Detken.⁵⁹¹

Nella sua collezione sono presenti anche le fotografie pittoresche di Wilhelm von Plüschow e del barone Wilhelm von Gloeden,⁵⁹² rielaborazioni fittizie di scene pittoriche ambientate tra i resti delle antiche Pompei e Taormina, con la presenza di modelli seminudi tipicamente meridionali. Anche stavolta vale lo stesso discorso fatto poc'anzi sul mutamento dello *status* di queste fotografie, la cui genesi rispose in prima battuta a degli intenti erotici verso il decadentismo simbolista, certamente molto lontani dalla finalità documentaria.⁵⁹³ Queste immagini di nudi giovanili, utili ad Alma-Tadema per le sue scene colme di riferimenti omosessuali in cui compaiono uomini mollemente distesi in compagnia di figure efebiche o schiavi, suggeriscono come la fotografia fosse venuta in soccorso nel coraggioso intento dell'artista di sottoporre questo tipo di tematiche all'ambiente vittoriano, notoriamente puritano e conservatore. Come rilevato da Rosemary Barrow, questi soggetti ritornano spesso nella sua produzione: tra gli esempi più noti ricordiamo *La siesta* e *Danza pirrica*, anche se i dipinti furono presentati

⁵⁹¹ Cfr. M. Picone Petrusa, *op. cit.* 1997, pp. 109-118.

⁵⁹² Sui due fotografi tedeschi si veda M. Miraglia, *L'eredità di Wilhelm von Gloeden*, Lucio Amelio, Napoli 1977; R. Barthes (a cura di), *Wilhelm von Gloeden*, Lucio Amelio, Napoli 1978; H. Puig, *Von Gloeden et le XIXe siècle: Eugène Durieu, Charles Simart, Guglielmo Marconi, Vincenzo Galdi, Guglielmo Pluschow, Baron Wilhelm von Gloeden, auteurs anonymes*, H. Puig, Parigi 1980; M. Miraglia, I. Mussa (a cura di), *Le fotografie di von Gloeden*, TEA, Milano 1996; I. Zannier (a cura di), *Wilhelm von Gloeden. Fotografie, nudi, paesaggi, scene di genere*, Milano (Palazzo della Ragione, 23 gennaio-24 marzo 2008), Alinari 24 ore, Firenze 2008; J.-X. de Combeloup, *Du Vésuve à l'Atlas. Sur les traces de von Gloeden et des photographes orientalistes*, Nicole Canet, Parigi 2009; R. Perna, *Wilhelm von Gloeden. Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, Postmedia, Milano 2013.

⁵⁹³ V. Sgarbi, E. Viola, *Arte e omosessualità. Da von Gloeden a Pierre et Gilles, l'amicizia amorosa*, Firenze (Palazzina Reale di Santa Maria Novella, 27 ottobre 2007-6 gennaio 2008), Electa, Milano 2007; M. Bolognari, *I ragazzi di von Gloeden. Poetiche omosessuali e rappresentazioni dell'erotismo siciliano tra Ottocento e Novecento*, Città del Sole, Reggio Calabria 2012.

sotto forma di velata allusione nel tentativo di non veder stroncata la propria carriera, come successo nel 1873 al preraffaellita Simeon Solomon, accusato di sodomia per gli espliciti richiami omosessuali delle sue opere.⁵⁹⁴ Il ricorso di Alma-Tadema alle fotografie di von Gloeden e di von Plüschow fu forse legittimato dall'articolo comparso sulla rivista «The Studio» nel 1890, in cui l'archeologo tedesco Rudolph Hauser, seppur in parte mosso da solidarietà verso i propri connazionali, lodò il tentativo dei due fotografi di Wismar di ricostruire gli scenari della vita quotidiana nell'antichità.⁵⁹⁵

In definitiva, la collezione fotografica costituita da Alma-Tadema fu una parte fondamentale del suo processo artistico, anzi non sarebbe sbagliato affermare che queste immagini furono la fonte primaria per la sua produzione.⁵⁹⁶ Secondo Elizabeth Prettejohn, l'influenza di Napoli «appare quasi subito nell'arte di Alma-Tadema, conseguentemente al suo ritorno in Italia, in *Catullus at Lesbia's*, completato a Bruxelles», mentre «il Museo Nazionale di Napoli fu la sua fonte preferita».⁵⁹⁷

L'artista non nascose mai il suo uso costante del supporto fotografico, convinto che «la macchina fotografica abbia avuto un'influenza molto salutare e funzionale sull'arte. È di grande utilità per gli artisti».⁵⁹⁸ Nonostante ciò, è tuttavia necessario un chiarimento di tipo metodologico, dato che l'indagine sulle modalità d'utilizzo della fotografia da parte di Alma-Tadema necessita comunque di approfondite verifiche. Sarebbe sbagliato pensare che questo *medium* fosse stato da lui sfruttato in tutta la sua produzione artistica. In una lettera inviata a un collezionista ignoto, ad esempio, il pittore olandese comunicò infatti il suo rifiuto a realizzare un ritratto su commissione senza poter osservare il proprio modello, specificando come egli si cimentasse in questo tipo di lavori «solo da natura e non dalle fotografie».⁵⁹⁹

⁵⁹⁴ R. J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon, Londra 2004, p. 73. Su questo argomento si veda, sempre della Barrow, *Mad about the Boy: Mythological Models and Victorian Painting*, in «Dialogos: Hellenic Studies Review», n. 7, 2000-01, e L. Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian England*, Londra 1994.

⁵⁹⁵ U. Pohlmann, *op. cit.* 1997, pp. 116-118.

⁵⁹⁶ R. J. Barrow, *op. cit.* 2004, p. 30.

⁵⁹⁷ E. Prettejohn, *op. cit.* 1997, p. 69.

⁵⁹⁸ Intervista a Alma-Tadema pubblicata nel 1893 sulle pagine del periodico «The Studio», in W. Kemp, *Theorie der Fotografie, 1839-1912*, I, Monaco di Baviera 1980, p. 194.

⁵⁹⁹ Lettera inedita di Lawrence Alma-Tadema a collezionista ignoto, Londra, 29 luglio 1891, *Lawrence Alma-Tadema papers*, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 870068.



Wilhelm von Plüschow, 1880 ca., *Sir Lawrence Alma-Tadema Collection*, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 123-11160

3.2 La fotografia archeologica di provenienza napoletana nelle produzioni artistiche francesi e vittoriane e la sua utilità nelle dinamiche di mercato

Oltre che per l'Italia, da un punto di vista più generale, la lezione francese fu fondamentale per la nascita di tutto il filone neopompeiano in Europa. Jean-Léon Gérôme, probabilmente il più importante esponente del movimento *néo-grec*, a sua volta rielaborò in chiave ingresiana la lezione del suo maestro Delaroche, ponendo estrema attenzione ai dettagli delle sue composizioni, alle suppellettili, alle decorazioni murali. Coadiuvato dal frequente e dimostrato utilizzo del supporto fotografico, Gérôme comprese come la fedeltà nei dati documentari gli avrebbe permesso d'accrescere il potere evocativo di questi soggetti sul pubblico. La diffusione massiccia di fotografie, incisioni e riproduzioni ebbe luogo in ambito francese a partire dalla fine degli anni Quaranta e sembra ricorrere in parte delle produzioni tanto sue quanto di Alma-Tadema. Entrambi poterono acquistare gli esemplari che andarono a costituire la loro documentazione fotografica. Nel caso particolare di Gérôme, quest'attività di raccolta all'estero avvenne in occasione del suo soggiorno italiano del 1843, e più precisamente a Napoli, dove fece spesso scalo in occasione dei frequenti viaggi in Medio Oriente e dove sono registrati suoi passaggi nel 1875, nel 1877, nel 1878 e nel 1889.

A questi acquisti *in situ* si aggiunsero le prove fotografiche e le riproduzioni acquistabili a Parigi, pubblicizzate sulle pagine delle riviste artistiche francesi, sempre più frequenti dagli anni Settanta: fotografie stereoscopiche per artisti o amatori delle rovine di Pompei, Ercolano e della Sicilia, acquistabili a dodici franchi la dozzina, come quelle della già citata ditta *Gaudin frères*,⁶⁰⁰ i cui punti vendita furono a Londra e nella capitale francese al numero 9 di rue la Perle. A queste fotografie si affiancarono le incisioni di Gustave Bascle de Lagrèze⁶⁰¹ e le raccolte di disegni ad opera di italiani come Fausto e Felice Niccolini,⁶⁰² autori del diffusissimo volume *«Le Case ed i Monumenti di*

⁶⁰⁰ «La Lumière», 26 maggio 1860.

⁶⁰¹ «Gazette des Beaux-Arts», 1 gennaio 1872, p. 97: «*Pompéi, les Catacombes, l'Alhambra*, par G. B. de Lagrèze, 1 vol, grand in-8°, 95 gravures, broché, 12 fr., relié doré 16 fr.».

⁶⁰² Su Fausto e Felice Niccolini si invita alla consultazione di R. Cassanelli, P. L. Ciapparelli, E. Colle, M. David, *Houses and monuments of Pompeii. The Works of Fausto and Felice Niccolini*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1997.

Pompei designati e descritti, opera in cui è magnificamente riprodotto quanto è finora risorto di quella vetusta città». ⁶⁰³

Anche per Gérôme l'utilizzo della fotografia di provenienza pompeiana si legò indissolubilmente alle esigenze di mercato impostegli dal Goupil. Émile Zola, in occasione del Salon del 1876, gli criticò l'aver «ridotto i quadri storici alle dimensioni dei piccoli quadretti da boudoir», disegnando «ogni dettaglio con un'esattezza impressionante». ⁶⁰⁴ Ciò dipese dalle richieste dei collezionisti di dipinti di piccolo formato, estremamente rifiniti nei dettagli ed evocatori di epoche passate in cui si poteva rispecchiare la società borghese, in questo caso quella frequentatrice dei Salon parigini.

Dal soggiorno italiano del 1843 Gérôme poté riportare con sé qualche fotografia napoletana utile alla decorazione della scena pompeiana de *Le Gynécée*, del 1850. Come riconosciuto ottimamente da Édouard Papet, ⁶⁰⁵ la scena fu, in effetti, il risultato di una redazione complessa in ogni sua parte o dettaglio, realizzata a partire da molteplici fotografie: i nudi femminili derivati delle pose dai soggetti fotografici di Belloc; la giustapposizione dei dettagli di «gusto perfetto» che sembrano «richiamare all'occhio dello spettatore» ⁶⁰⁶ l'atmosfera antica, come il tripode in bronzo (nella sua versione «censurata») e il braciere provenienti dagli scavi di Pompei; l'ambiente della *domus* pompeiana come sfondo della scena, impostata però attraverso un linguaggio architettonico quasi teatrale. Partendo dalle prove fotografiche delle ville emerse alla fine degli anni Quaranta, Gérôme reinventò il peristilio della casa attraverso l'inserimento di capitelli ionici, elemento di decoro raro a Pompei. Questa tendenza alla libera reinterpretazione delle fonti fu seguita in ambito italiano da Luigi Bazzani, il quale non di rado inscenò dei frammenti di vita quotidiana neopompeiane in ville dai decori stilisticamente inventati. ⁶⁰⁷ Per il suo *Gynécée*, Gérôme poté usufruire di documentazione

⁶⁰³ «Gazette des Beaux-Arts», 1 giugno 1868, p. 605.

⁶⁰⁴ É. Zola, *Le Salon de 1876*, in *Écrits sur l'art*, Gallimard, Parigi 1991, p. 339.

⁶⁰⁵ Scheda dell'opera in L. Des Cars, D. De Font-Réaulx, *Jean-Léon Gérôme, l'histoire en spectacle*, Los Angeles (The J. Paul Getty Museum, 15 giugno-12 settembre 2010), Parigi (Musée d'Orsay, 19 ottobre 2010-23 gennaio 2011), Madrid (Museo Thyssen Bornemisza 1 marzo-22 maggio 2011), Skira Flammarion, Parigi 2010, p. 58.

⁶⁰⁶ É.-J. Delécluze, *Exposition de 1850*, in «Le Journal des débats politiques et littéraires», 15 febbraio 1851, p. 2.

⁶⁰⁷ A. Coralini, R. Helg, D. Scagliarini, *Davvero! La Pompei di fine '800 nella pittura di Luigi Bazzani*, Bologna (Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, 29 marzo-26 maggio 2013), Napoli (Museo

incisoria oltre che fotografica, come nel caso della coppa in bronzo con anse rialzate riprodotta in molte raccolte del XIX secolo, come quella di Raffaele Gargiulo del 1869,⁶⁰⁸ anche se è pur vero che quest'oggetto poté essere da lui viste dal vero in quanto parte delle collezioni dell'allora Museo Nazionale di Napoli. Come Alma-Tadema, Gérôme fu particolarmente avvezzo a "giocare" liberamente con le sue fonti iconografiche nella redazione delle sue opere. Già il secondo titolo della suddetta tela, *Intérieur grec*, rivela una certa discordanza tra la scelta del soggetto – una casa di piacere greca – e l'effettiva ambientazione in cui si svolge l'azione – un interno di casa pompeiana – in linea con quanto già visto per gli oggetti e le suppellettili.

I reperti provenienti da Pompei continuarono a essere una risorsa indispensabile per la sua produzione futura. Nel suo *Prisonnier de guerre à Rome*, detto anche *Cave Canem*, del 1880, oltre alla probabile evocazione del filosofo ateniese Diogene per la figura del prigioniero, Gérôme fece uso dell'iscrizione ritrovata su un mosaico pompeiano, utilizzata spesso anche da Alma-Tadema. La fotografia sembra accentuare l'effetto teatrale delle sue tele secondo una tendenza che Gérôme aveva già potuto coltivare negli anni d'apprendistato giovanile presso Delaroche e dalla frequentazione con amici fotografi come Le Gray, Nègre e Le Secq.⁶⁰⁹

Dalla fine degli anni Sessanta, l'artista francese fu particolarmente sensibile al tema dei gladiatori, verso cui mostrò un'attenzione quasi ossessiva nei dettagli degli armamentari e delle corazze. Per questo filone alcune delle sue figure, sia dipinte sia scolpite, nacquero dall'osservazione diretta delle collezioni antiche del Louvre,⁶¹⁰ della Bibliothèque Nationale de France⁶¹¹ e delle collezioni archeologiche napoletane, viste dal vivo e in atelier, tramite fotografie e riproduzioni vere e proprie. «Uno dei miei amici, il

Archeologico Nazionale, 4 luglio 2013-6 gennaio 2014), Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Bologna 2013, p. 28.

⁶⁰⁸ R. Gargiulo, *Collection of the Most Remarkable Monuments of the National Musaeum*, vol. 2, Napoli 1869, pl. 56.

⁶⁰⁹ D. De Font-Réaulx, *Le désir de faire vrai, Gérôme et la photographie*, in L. Des Cars, D. De Font-Réaulx, *op. cit.* 2010, pp. 213-222, p. 218.

⁶¹⁰ Collection Pourtalès.

⁶¹¹ G. M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, Daytona (The Dayton Art Institute, 10 novembre-10 dicembre 1972), Minneapolis (The Minneapolis Institute of Arts, 26 gennaio-11 marzo 1973), Baltimora (The Walters Art Gallery, 6 aprile-20 maggio 1973), Dayton Art Institute, Daytona 1972, p. 44.



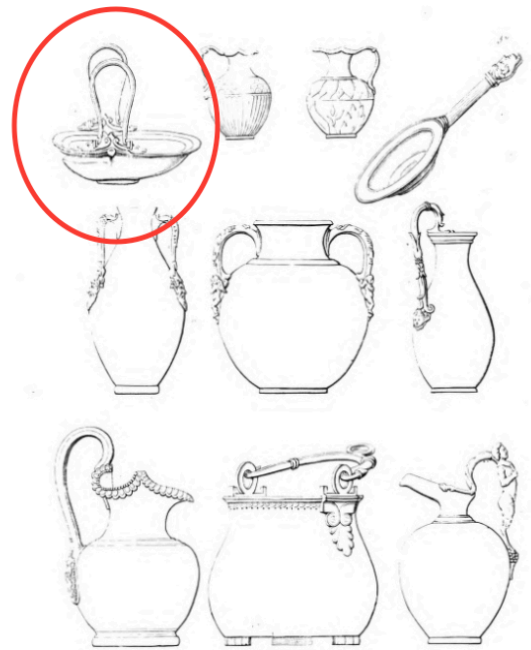
Jean-Léon Gérôme, *Intérieur grec, le Gynécée*, 1850-60, olio su tela, 64,5x89 cm, collezione privata



Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 2-7686



Austue Belloc, *Nu sur un canapé*, 1855, carta salata da negativo al collodio, 15,8x21,2 mm, già mercato antiquario



Incisione tratta dal volume di Raffaele Gargiulo, *Collection of the Most Remarkable Monuments of the National Musaeum*, vol. 2, pl. 56, Napoli 1869



Auguste Belloc, *Nu sur un canapé*, 1855-56, albumina, 150x198 mm, già mercato antiquario

generale de Reyffre [...], andò a Roma e a Napoli, dove fece buona scorta di caschi, gambali, scudi dei gladiatori, in modelli fatti con galvanoplastia, di sorta che ne possiedo degli esemplari identici agli originali».⁶¹²

Sin dalle sue prime visite napoletane, Gérôme rivolse i propri interessi alle armature dei gladiatori scoperte a Pompei nel XVIII secolo, le cui forme meno conosciute fornivano ai combattenti «un aspetto barbaro, selvaggio e strano».⁶¹³ Nell'opera *La fin de la séance* del 1886, interpretazione personale e moderna del mito di Pigmalione e Galatea, l'artista francese, oltre a una spiazzante *mise en abyme*, presentò più o meno volontariamente al pubblico i suoi metodi di lavoro in atelier e la sua passione per l'antico, sistemando sulla mensola di destra un elmo della collezione del Museo di Napoli, decorato con una *Vittoria con trofeo*. Considerati l'angolo e il punto di osservazione dell'elmo sulla scena, le riproduzioni fotografiche usate da Gérôme furono presumibilmente le stesse raccolte dai circuiti commerciali da Alma-Tadema, presenti oggi nella sua collezione presso la Cadbury Library di Birmingham.

Ancora oggi gli storici dell'arte si dividono sull'influenza che Gérôme poté esercitare sul linguaggio tademiano.⁶¹⁴ L'olandese, come tutti i pittori di genere romano-pompeiano in Europa, fu debitore nei confronti dei *néo-grecs* francesi che nel 1840 mossero i primi passi seguendo la lezione di Ingres e del suo *Antioco e Stratonice*.

Alma-Tadema si avvicinò a questi temi con un certo ritardo rispetto a Gérôme, ossia solo dopo la prima visita a Napoli e a Pompei, avvenuta in occasione del suo viaggio di nozze nel 1863, data che coincise con l'inizio degli scavi sistematici di Giuseppe Fiorelli.

⁶¹² F. Masson, *Jean-Léon Gérôme. Notes et ragments des souvenirs inédits du maître*, in «Les Arts», n. 26, febbraio 1904, p. 26.

⁶¹³ J.-L. Gérôme, *Notes autobiographiques*, 1876, a cura di G. M. Ackerman, Salsa, Vesoul 1981, p. 12.

⁶¹⁴ Rosemary Barrow sostiene che i contatti tra i due furono incentivati durante la guerra franco-prussiana, quando il francese, come anche Monet, Pissarro, Dalou, Doré, Fantin-Latour, Legros e Sisley, si trasferì temporaneamente a Londra, dove nello stesso anno Alma-Tadema arrivò con la sua famiglia. Cfr R. Barrow, *op. cit.* 2004, p. 189: «Gérôme, che morì nel 1904, esercitò alcune influenze sul lavoro di Alma-Tadema, in particolare i dipinti neo greci di tipo pompeiano, completati negli anni Sessanta, circa al momento del loro primo incontro». Diversa è l'opinione di Elizabeth Prettejohn nel suo volume *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Rizzoli, New York 1997, p. 75: «Gérôme non lasciò molte tracce nell'arte di Alma-Tadema, ma allo stesso modo esiste qualche vago indizio che sembra confermare il suo legame con i pittori della cerchia di Gérôme. *Catullus at Lesbia's* sembra derivare dal *Virgilio*, *Orazio* e *Vario alla casa di Mecenate* di Jalabert, che unisce indirettamente Alma-Tadema alla tradizione di Ingres».

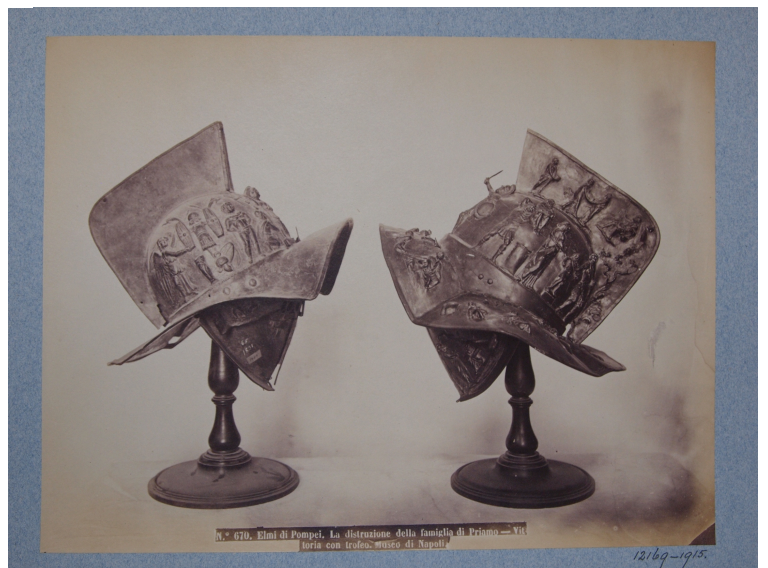


Jean-Léon Gérôme, *La fin de la séance*, 1886, olio su tela, 45x40,6 cm, Santa Ana, collezione privata



Helmet from Pompeii.

12/70-1915



N.° 670. Elmi di Pompei. La distruzione della famiglia di Priamo— Vittoria con trofeo. Museo di Napoli.

12/69-1915

Giorgio Sommer, *Elmi di Pompei. La distruzione della famiglia di Priamo; Vittoria con trofeo*. Museo di Napoli, Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 152-12169/12170

Questo viaggio segnò il suo allontanamento dalle tematiche storiche merovingie, anche se ciò avvenne circa un ventennio dopo la presentazione del *Combat des coqs* del 1846 di Gérôme.

«Ai suoi occhi si materializzarono improvvisamente tutta la bruttezza e lo spietato squallore della storia merovingia, popolata da regine recluse e re assassinati...ne aveva avuto abbastanza e se ne convinse immediatamente. Da quel momento in poi si sarebbe dedicato alla scuola classica».⁶¹⁵

Questo cambiamento tematico dipese probabilmente da due fondamentali fattori: l'incontro con Gérôme e le nuove direttive commerciali impostegli dal mercante Gambart. Il soggiorno a Parigi nel 1864, seppur breve, gli consentì l'ingresso nei circoli artistici di respiro cosmopolita, proprio nel momento in cui Alma-Tadema ebbe con sé una parte del materiale fotografico acquisito in Italia per il lavoro d'atelier. Vari aspetti possono confermare quanto Gérôme abbia avuto un peso considerevole nella parabola artistica di Alma-Tadema. Partito da Parigi, Alma-Tadema rinnovò la pittura d'ambientazione classica, di cui il francese era stato il pioniere, trasformandola in quella che Francesco Netti fu solito definire "pittura antica di genere". Ne nacque un movimento nuovo, rivoluzionario, come del resto fu lo stesso Alma-Tadema, pittore «di difficile classificazione: non appartiene ad alcuna scuola o, in altri termini, rappresenta egli stesso una scuola».⁶¹⁶

Gérôme fu poi uno dei *traits d'union*, assieme a Rosa Bonheur, per la conoscenza tra Alma-Tadema e il già citato Gambart. La critica ha da sempre sostenuto che la visione diretta dell'arte classica pompeiana lo convinse ad abbandonare la tematica merovingia;⁶¹⁷ eppure dietro questo cambiamento vi furono nondimeno delle prospettive commerciali propostegli dal mercante. I temi merovingi, di interesse per un pubblico circoscritto, dovevano lasciar posto ad ambientazioni classiche dotate di più ampio potere attrattivo verso quella fascia di collezionisti non provenienti dalla zona mitteleuropea e quindi meno legati a questo tipo di soggetti. Conoscitore di queste dinamiche, Gambart

⁶¹⁵ P. C. Standing, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Cassel & Co., Londra 1905, p. 23.

⁶¹⁶ Anonimo, *The Royal Academy, one hundred and second Exhibition*, in «The Art Journal», 1870, pp. 161-172, p. 165.

⁶¹⁷ R. Barrow, *op. cit.* 2004.

indirizzò la sua pittura verso un prodotto di più ampia appetibilità commerciale, ispirato a un passato comune e universalmente riconosciuto.⁶¹⁸ Non a caso, si riconosce oggi il 1864 come l'anno della maturazione del pittore olandese, tanto che presto il suo nome divenne molto noto a Parigi:

«Una cosa è certa: la mia reputazione a Parigi è più grande che in Olanda o in Belgio. Tutti mi conoscono qui. Ho anche conosciuto un signore che ha offerto di costruirmi una casa nella sua terra per esaudire i miei desideri».⁶¹⁹

Gérôme e Alma-Tadema furono accomunati dalla pratica del collezionismo di fotografie e artefatti dei siti archeologici, dalla passione verso le civiltà antiche e dalla predisposizione ai frequenti e lunghi viaggi. Allo stesso modo bisogna evidenziare anche le differenze nei loro linguaggi. La più evidente è nel modo di reinterpretare l'antico, tradotto da Alma-Tadema attraverso un'attenzione quasi maniacale alla resa del dettaglio. Quest'attitudine affondava le proprie radici nella tradizione pittorica fiamminga e nell'apprendistato giovanile presso l'atelier di Henry Leys ad Anversa che gli conferì una particolare abilità nella ricostruzione archeologica delle ambientazioni. Questa tendenza fece sì che molto spesso gli oggetti divennero i reali protagonisti delle vicende, posti sullo stesso piano delle figure umane o d'importanza perfino superiore.

A quest'ossessione nella resa dei particolari non seguì una altrettanto fedele coerenza filologica. Pur essendo un conoscitore aggiornato ed espertissimo in materia archeologica, Alma-Tadema fu solito inserire nelle sue tele d'ambientazione romana le pitture parietali, vasi o statue greche o egizie, che, benché reali, possono oggi apparire come oggetti fuori contesto. Allo stesso modo, egli si concedeva una sorta di "licenza artistica" modificando liberamente i materiali e le dimensioni di questi elementi in funzione delle sue esigenze. Nonostante ciò, le sue opere restarono cariche di quel significato rituale e di quel valore evocativo determinanti per il successo tra il pubblico e la critica. Del resto, lo spazio delle sue opere, seppur arricchito da fedelissimi dettagli nelle architetture, nelle decorazioni e negli utensili, restò puramente immaginario,

⁶¹⁸ Ivi, p. 28.

⁶¹⁹ Lettera di Alma-Tadema a suo cugino Hendrik Willem Mesdag, citata in T. Meendendorp, Luuk Pijl, *Alma-Tadema's Artistic Training*, in H. Zimmern, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Londra 1902, p. 28.

ispirato spesso all'«illusionismo della scena teatrale contemporanea e al dipinto murale del *trompe l'oeil*, scoperto a Pompei agli inizi del diciottesimo secolo». ⁶²⁰

Oltre a questo paradosso, talvolta le sue composizioni possono apparire ai nostri occhi come anticlassiche o lontane dai precetti accademici, eccentriche nel ricercato decentramento dei punti di vista, per far sì che il «pubblico divenga non uno spettatore privilegiato, ma un illecito *voyeur*». ⁶²¹ Secondo alcuni storici dell'arte, queste soluzioni prospettiche antiaccademiche sono per certi versi analoghe ai principi di composizione delle scene impressioniste francesi. ⁶²²

I linguaggi artistici di Gérôme e di Alma-Tadema sono entrambi da leggere come espressioni dirette delle tendenze e delle evoluzioni socioculturali in cui essi si trovarono a operare. Benché distanti di qualche decennio, gli ambienti culturali e artistici francesi e britannici della metà dell'Ottocento, sotto certi aspetti, presentarono delle assonanze. In particolare, la fotografia archeologica di provenienza italiana, specialmente napoletana, sembra assumere un ruolo chiave nelle dinamiche tra mercato, artisti e collezionisti dell'epoca sia dei *néo-grecs* che dei vittoriani. Se per primi essi trovarono la loro ispirazione dalle scoperte, dai luoghi e dagli affreschi rinvenuti a Pompei e Ercolano, fu perché queste ambientazioni si avvicinarono molto «ai tipi e alle attitudini di una certa cerchia parigina» ⁶²³ della metà dell'Ottocento. Si scelse di rappresentare le abitudini e la quotidianità contemporanea in chiave antica, arricchendo le scene tramite un riutilizzo moderno dei reperti archeologici. La totale adesione ai principi di vita dell'antichità classica fu chiaramente d'impostazione filo-imperiale. Il successo di questa pittura dipese, infatti, sia dall'approvazione dei frequentatori borghesi del Salon, conservatori affascinati dalle antiche atmosfere private d'*élite* in cui loro stessi amavano immaginarsi, sia dall'appoggio di Napoleone III che, in cerca di legittimità, evidentemente si mostrò sempre favorevole a un'arte il più possibile lontana dagli ideali di democrazia. Chiaro esempio di questa tendenza fu il famoso *Répétition du joueur de flûte et de la femme de Diomède chez le prince Napoléon dans l'atrium de sa maison pompéienne* di Gustave

⁶²⁰ L. Lippincott, *Lawrence Alma-Tadema Spring*, Getty Museum Studies on Art, Los Angeles 1990.

⁶²¹ E. Prettejohn, *op. cit.* 1997, p. 33.

⁶²² L. Nochlin, *Manet's maked Ball at the Opera*, in *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth Century*, Harper & Row, Londra 1991, p. 81.

⁶²³ P. Larousse, *Les derniers jours de Pompéi*, in *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1875, nota 23.

Boulanger del 1860. L'opera fu destinata alla *Maison Pompéienne*, dimora parigina del cugino dell'Imperatore francese, il principe Napoleone Giuseppe Carlo Bonaparte, dove, al posto della statua di Augusto, fu sistemata quella di Napoleone I con una copia del codice civile.

Non dissimile sembra essere l'intento dell'impero britannico, che pure guardò con ammirazione a quello romano cercandovi dei modelli morali e degli esempi di comportamento da fornire al popolo. La parabola artistica dei vittoriani come Frederic Leighton, George Frederic Watts e i seguaci dello stesso Alma-Tadema evolse quindi in un clima culturale non dissimile dalla Parigi degli anni Quaranta-Cinquanta.⁶²⁴ Nell'Inghilterra vittoriana la Grecia e Roma restarono ancora delle fonti inesauribili di attrazioni visive, stampa illustrata, incisioni, fotografie, la cui circolazione fu agevolata e moltiplicata dagli strumenti di riproduzione. Questi artisti operarono in un contesto socioculturale poliedrico che trasfigurò la percezione di queste civiltà e il concetto stesso di "classico" secondo i nuovi codici della cultura britannica, dai connotati ormai diversi rispetto alle visioni neoclassiche o romantiche di Richard Payne Knight, di Percy Bysshe Shelley o di Lord Byron.⁶²⁵

Lo studio e l'apertura verso le civiltà classiche si tradussero in lunghi pellegrinaggi nelle terre delle moderne mitologie, in uno spirito multiforme di emulazione e fervente collezionismo di reperti originali e riproduzioni, fenomeno modernamente definito "tirannia della Grecia".⁶²⁶ Alma-Tadema operò in un clima di riscoperta del valore dell'antico. Nel 1861, Matthew Arnold, professore di poesia a Oxford, nella composizione del suo saggio *On Translating Homer*, sottolineò l'importanza della lettura e della traduzione dei classici come materia indispensabile nella formazione universitaria inglese, sollecitando un'apertura e una sensibilità culturale che

⁶²⁴ Sull'argomento si veda V. Gerard-Powell (a cura di), *Alma-Tadema e i pittori dell'800 inglese. La collezione Perez Simón*, Parigi (Musée Jacquemart-André, 13 settembre 2013-20 gennaio 2014), Roma (Chiostro del Bramante, 16 febbraio-5 giugno 2014), Madrid (Museo Thyssen-Bornemisza, 25 giugno-5 ottobre 2014), Londra (Leighton House Museum, 14 novembre 2014-29 marzo 2015), Silvana Editoriale, Milano 2013.

⁶²⁵ D. Roessel, *In Byron's Shadow. Modern Greece in the English and American Imagination*, Oxford University Press, New York 2002.

⁶²⁶ E. M. Butler, *The Tyranny of Greece over Germany. A Study of the Influence Exercised by Greek Art and Poetry over the Great German Writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*, (1935), Cambridge University Press, Cambridge 2002.

ben presto finì per condizionare ogni campo artistico e gli ambienti borghesi vittoriani. Elizabeth Prettejohn, invece, fa coincidere l'avvento della pittura storica di genere in Inghilterra con la mostra del 1865 presso la Royal Academy, a cui parteciparono Frederic Leighton con *Elena di Troia*, John Everett Millais con *I Romani abbandonano la Britannia*, Simeon Solomon con *Habet!*, Edward Poynter con *Fedele fino alla morte*.⁶²⁷

A queste tendenze nostalgiche e di forte coinvolgimento estetico e morale seppero adattarsi anche i mercanti, i galleristi e gli editori d'arte, coniugando le loro politiche ai gusti delle istituzioni e dei numerosi collezionisti privati. Alma-Tadema e i suoi seguaci, attenti a queste evoluzioni commerciali, cercarono principalmente di realizzare un prodotto vendibile, con il quale inserirsi in un mercato artistico internazionale. I dipinti di ambientazione neopompeiana parvero adeguarsi perfettamente a questo nuovo gusto europeo sviluppatosi a cavallo tra Inghilterra e Francia,⁶²⁸ ma con delle differenze sostanziali nel tipo di committenza. Diversamente dall'ambiente artistico francese, dove il governo fu solito patrocinare e acquistare questo tipo di dipinti, in Inghilterra i soli acquirenti furono i privati, non interessati però a tele così grandi e imponenti, ma ai ritratti di nobili antenati da mostrare sulle pareti del proprio salone. Anche in Inghilterra, perciò, la figura del mercante fu cardinale perché indirizzò l'arte neopompeiana inglese ai soggetti di nobile e ideale discendenza in cui il pubblico borghese poteva rispecchiarsi.

In Italia, come vedremo, queste scene agirono su un pubblico borghese attratto dall'eccellenza tecnica, dal cromatismo quasi onirico delle scene, dalla maestosità compositiva e dimensionale delle opere, creando una sensazione di evasione simile a quella della pittura orientalista, ma con modalità ben differenti. Se l'orientalismo invitava a un'evasione fisica, territoriale, in società lontane e considerate culturalmente arretrate, l'arte neopompeiana dipinse «un altrove temporale» che paradossalmente si pose in «sorprendente contiguità»⁶²⁹ nei confronti della società contemporanea per quanto riguarda i valori morali e lo stile di vita.

⁶²⁷ M. J. Livingside, C. Edwards, *Imagining Rome: British artists and Rome in the Nineteenth Century*, Merrell Holberton, Londra 1996.

⁶²⁸ R. Barrow, *Arte, archeologia e antichità: Alma-Tadema e Pompei*, in E. Querci, S. De Caro (a cura di), *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, Napoli (Museo Archeologico Nazionale, 19 ottobre 2007-31 marzo 2008), Electa, Milano 2007, pp. 40-53, p. 41.

⁶²⁹ E. Querci, *Nostalgia dell'antico. Alma-Tadema e l'arte neopompeiana in Italia*, in E. Querci, S. De Caro (a cura di), *op. cit.* 2007, pp. 20-39, p. 30.

Questo fenomeno ebbe luogo sia in Inghilterra sia in Francia e ruotò attorno alla curiosità del pubblico verso quei materiali antichi e quei reperti archeologici difficilmente osservabili dal vero, che presero posto in queste scene attraverso la precisione delle componenti architettoniche e la corrispondenza storica delle armi, degli ornamenti, delle suppellettili, perfettamente resi grazie al supporto della fotografia. Nel sottolineare quest'aspetto, Théophile Gautier definì i neopompeiani «degli imitatori [...] che si distinguevano soprattutto per la riproduzione di dettagli archeologici poco conosciuti».⁶³⁰

Questo duplice processo di curiosità e identificazione del pubblico con l'opera doveva imperativamente giocare sull'estrema veridicità dei soggetti rappresentati. Le fotografie provenienti dagli ambienti italiani risposero a queste esigenze perché permisero di presentare agli occhi del pubblico un prodotto veritiero, esatto e fedele al reale, aumentandone al tempo stesso l'effetto evocativo. Il dettaglio archeologico fu una garanzia dell'autenticità storica per l'amatore già solleticato dai romanzi storici più celebri del diciannovesimo secolo, come *Gli ultimi giorni di Pompei* di Bulwer-Lytton e *Quo vadis?* di Sienkiewicz.

Dal punto di vista commerciale, il successo delle opere neopompeiane quindi dipese principalmente dall'estetica dell'opera, rielaborata secondo la visione personale che ogni artista ebbe del mondo antico: Frederic Leighton concepì il mondo ellenico come idealizzato, popolato di eroi e miti; Jean-Léon Gérôme rielaborò la tradizione francese di stampo ingresiano secondo un linguaggio allusivamente erotico; Alma-Tadema presentò la Grecia e Roma antiche sotto una lente provocatoria. Le tele di quest'ultimo, in realtà, più che mettere in relazione la puritana società vittoriana a quella dell'antica Roma, cercarono di evidenziarne gli eccessi e i vizi comuni a entrambe, il fascino perverso delle scene in cui «i gladiatori combattono, il pubblico esulta, i gaudenti fanno bisboccia, le coppie amoreggiano».⁶³¹ Ideologicamente questa tendenza sembra avvicinarsi a quanto proposto in ambito letterario italiano nel 1873 da Giuseppe Rovani ne *La giovinezza di Giulio Cesare*, opera in cui si narra di una serie di eventi quotidiani

⁶³⁰ V. Guillemin, *Étude sur le peintre et sculpteur, Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, Académie des sciences, belles-lettres & arts de Besançon, Besançon 1904, p. 10.

⁶³¹ R. Barrow, *op. cit.* 2004, p. 37.

ambientati nella Roma imperiale, riproposti volontariamente in una sorprendente e attualizzata contiguità con l'epoca contemporanea.⁶³²

La stampa sia inglese che francese parve all'inizio più interessata all'identificazione degli oggetti antichi che al decifrare i contenuti racchiusi nelle tele del pittore olandese. Le fotografie non solo aiutarono Alma-Tadema in questo processo di "mascheramento", ma gli permisero al tempo stesso di guadagnarsi la fama di «artista eminente [...] conoscitore dell'antichità come nessuno. Le sue tele sembrano pagine strappate ai libri sulla Grecia».⁶³³ Non sembra esagerato parlare di pittura mascherata perché, proprio attraverso l'esattezza nei dettagli archeologici, il pittore olandese ricreò le sue atmosfere rarefatte preoccupandosi che questa precisissima evocazione della Roma antica decadente facesse presa sull'immaginario popolare e sui potenziali collezionisti rispecchiatisi nell'oziosa aristocrazia romana. L'osservatore parve più impegnato a identificare le fonti che a decifrare le sue denunce. Le valutazioni positive, e le vendite, arrivarono proprio grazie al fascino estetico delle sue opere, esaltato dall'utilizzo delle fotografie in questione.

Si è già parlato di come, all'epoca, una parte della fortuna di un'opera o di un movimento artistico dipendesse generalmente dall'accoglienza positiva sia in ambito di mercato sia di critica, binomio indissolubile che, dagli anni Ottanta del secolo, costituì il vero cuore di questo nuovo sistema.⁶³⁴ Nel caso del movimento *néo-grec* francese e di quello neopompeiano inglese, le accademie e lo Stato ricoprirono contemporaneamente il ruolo di arbitri, clienti, educatori e propagandisti per i giovani pittori. Al binomio accademia-Stato si affiancò poi il nuovo sistema mercante-critica, che intervenne nel superamento dell'antiquata concezione dell'arte fossilizzata su stile e contenuto dell'opera, diventando il principale canale direzionale, di comunicazione e promozione di questi pittori. Il mercante e la stampa, attenti osservatori della società artistica contemporanea, compresero che il vero cambiamento era da ritrovare nel peso crescente del collezionista borghese medio, componente dominante del nuovo universo artistico.

⁶³² G. Rovani, *La giovinezza di Giulio Cesare*, L. Felice, Milano 1873.

⁶³³ E. Montrosier, *L'art en Angleterre. Exposition de l'Académie Royale en 1873*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1 settembre 1873, p. 248.

⁶³⁴ H. e C. White, *La carrière des peintres au XIX siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Flammarion, Parigi 1991, p. 150.

Ecco perché gli interpreti di queste dinamiche – i pittori in cerca di successo – furono sempre molto ricettivi nei confronti delle direttive del proprio mercante e verso i giudizi dei critici, figure che senza dubbio condizionarono la storia dell'arte della seconda metà dell'Ottocento.

Attento osservatore e decifratore dell'universo artistico contemporaneo, nel 1883 Oscar Wilde fu forse il primo a denunciare questo costume:

«Per quanto riguarda l'archeologia, statevene alla larga: l'archeologia è solo la scienza di trovare giustificazioni per la cattiva arte...quanto sia inutile l'archeologia nell'arte potete comprenderlo dal suo enorme successo. Il successo è la corona d'alloro che il mondo consegna alla cattiva arte».⁶³⁵

I pittori neopompeiani si accorsero che esisteva «un profitto nel “mettere l'arte alla portata dei borghesi”»⁶³⁶ e, nel caso di Alma-Tadema, fu solo nel 1900, in effetti, che la stampa sembrò rendersi conto definitivamente del vero intento morale delle sue opere. È il caso di *Vano corteggiamento*, in cui l'olandese cercò di «riportare in auge i costumi di un'epoca corrotta e depravata solo per solleticare la curiosità apatica del pubblico».⁶³⁷ Interessante a questo proposito il punto di vista della Barrow, secondo cui in questo senso l'artista sfidò il pubblico nel decifrare il significato nascosto della scena antica rappresentata, attirandolo con un sottile e ironico gioco fatto di allusioni e provocazioni, il tutto attraverso «un linguaggio visivo codificato che ebbe sicuramente un impatto sull'arte moderna europea attraverso il Simbolismo».⁶³⁸

Considerato quindi lo spirito d'apertura e il fervore delle società borghesi verso la riscoperta dell'antico e del mondo classico, diventa interessante osservare la permeabilità e l'accoglienza di queste fotografie negli stessi ambienti a cui appartenne Alma-Tadema, in particolare tra gli artisti vittoriani vicini che in lui trovarono il più importante fulcro di diffusione di utili fonti documentarie per le loro opere.

⁶³⁵ Lezione tenuta agli studenti della Royal Academy, 30 giugno 1883, in J. Wyse Jackson, *Aristotle at Afternoon Tea: the Rare Oscar Wilde*, Londra 1991.

⁶³⁶ E. Duranty, *Les écoles étrangères de peinture*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1 luglio 1878, p. 294.

⁶³⁷ D. S. MacColl, in «The Saturday Review», 17 novembre 1900, pp. 613-614.

⁶³⁸ R. J. Barrow, *op. cit.* 2004, p. 197.



Lawrence Alma Tadema, *Spring*, 1894, olio su tela, 178,4x80,3 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



John Reinhard Weguelin, *The Toilet of Faunus or Adoring the Herm*, 1887, olio su tela, 101,6x58,4 cm, Philadelphia, collezione privata

Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 70-9605

Il fondo fotografico appartenente alla *Sir Lawrence Alma-Tadema Collection* di Birmingham deve essere considerato come un tipo di documentazione verosimilmente utilizzata da tutta una generazione di artisti e non esclusivamente dall'artista olandese,⁶³⁹ che si distinse dai suoi colleghi per l'impressionante mole di materiale raccolto. Questo tipo di ricorso alla fotografia è riconoscibile nelle produzioni di alcuni esponenti della sua cerchia, tra cui John Collier (1850-1934)⁶⁴⁰ e Edward John Poynter (1836-1919).⁶⁴¹

Alma-Tadema non ebbe alcun allievo, ma permise a Collier di affiancarlo nella realizzazione dell'opera *La modella dello scultore* del 1877, esposta al Salon del 1883.⁶⁴² Collier, oltre a dimostrare doti promettenti, fu il figlio del facoltoso Sir Robert, potenziale mecenate di Alma-Tadema. Presumibilmente, operando nello studio del maestro, il giovane pittore poté osservare anche i suoi metodi di lavoro e utilizzare una parte del materiale fotografico documentario napoletano per lo studio del suo *Horace and Lydia* del 1890.

Poynter, invece, seppur influenzato certamente da Alma-Tadema, già negli anni Ottanta raggiunse una maturità artistica e uno stile personale nell'ambito pittura storica di genere. Come l'artista olandese, anche le sue ambientazioni proposero gli agi degli antichi romani attraverso una grande accuratezza nelle architetture domestiche e nei mosaici policromi. Così come successo per la già citata *Modella dello scultore*, le due *Diadumene* di Poynter furono censurate per la loro lontananza dal concetto britannico di nudità conforme alla tradizione classica.⁶⁴³

⁶³⁹ Cfr. I. Valente, *op. cit.* 2009, in *In viaggio a Pompei*, convegno internazionale, 27 e 28 marzo 2009

⁶⁴⁰ La bibliografia su Collier è esigua. Si veda W. H. Pollock, *The art of the Hon. John Collier*, Virtue & Co., Londra 1914.

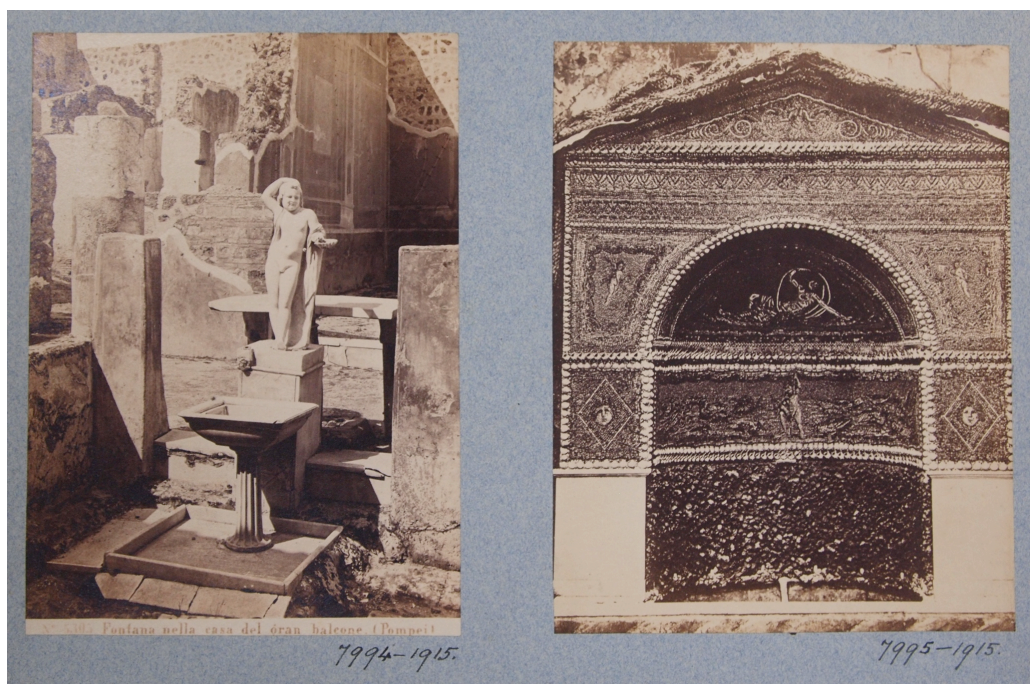
⁶⁴¹ Cfr. H. Zimmern, *Artisti contemporanei. Sir Edward John Poynter*, in «Emporium», n. 9, 1899, pp. 323-341; C. Wood, *Olympian Victorian classical painters, 1860-1914*, Constable, Londra 1983; C. Wood, *Victorian paintings in oil and watercolours*, Antique Collector's Club, Woodbridge 1996.

⁶⁴² O. Merson, *Exposition nationale des beaux-arts, II*, in «Le Monde Illustré», 13 ottobre 1883, p. 231: «M. Alma-Tadema non abbandona per niente i soggetti della vita antica, dove il talento del pittore si completa con la scienza dell'archeologo. Espone un quadro intitolato *Le Modèle du sculpteur*, poi, in sottotitolo, *Vénus- Esquilina*. Pochi anni fa fu scoperta una statua di Venere a Roma, nel corso dei lavori intrapresi sull'Esquilino [...]. Certo, non si sarebbe potuto trovare migliore occasione di studio offrendo più risorse favorevoli».

⁶⁴³ Su questo tema invito alla consultazione di A. Smith, *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art*, Manchester University Press, Manchester 1996.



John Collier, *Studio for Horace and Lydia*, 1890 ca., olio su tela, 24x30 cm, già mercato antiquario



Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 11-7994-7995

«Che un artista vivente esponga la rappresentazione a dimensioni naturali e quasi fotografiche di una bellissima donna nuda colpisce la mia mente di incompetente come qualcosa di piuttosto, o forse notevolmente, disdicevole».⁶⁴⁴

Il prototipo da cui Poynter sembra trarre spunto fu una statua di Venere di cui Alma-Tadema acquistò una riproduzione fotografica durante il suo soggiorno romano del 1875.⁶⁴⁵ Una fotografia simile, se non la stessa considerando che l'ultimo viaggio a Roma di Poynter era avvenuto nel 1853, fu utilizzata per le due redazioni dell'opera nel 1883 e nel 1893. Nell'ultimo caso l'artista duplicò l'immagine della Venere sia nella figura umana, sia nella statua posta sul fondo della scena. Presumibilmente, però, per entrambe le opere, Poynter poté fare anche uso di un'incisione pubblicata in una raccolta romana del 1875,⁶⁴⁶ in cui la statua della Venere appare ancora con le sue braccia originali.

L'esito finale di questo dialogo tra fonti antiche, incisioni e fotografie della Venere Esquilina nel secondo Ottocento sembra realizzarsi nella *Venere che avvolge la chioma* del 1886 di Giovan Battista Amendola, ennesima prova della nota influenza esercitata da Alma-Tadema sul linguaggio dello scultore italiano, conosciuto durante uno dei suoi soggiorni a Napoli.⁶⁴⁷ Amendola collaborò in maniera proficua con lui specialmente Londra, guadagnandosi la sua considerazione e diventando egli stesso il soggetto di alcune opere di Alma-Tadema come *Mia sorella non è in casa* o il *Ritratto del Professor Giovan Battista Amendola*, dove è rappresentato nell'atto di modellare una statuetta raffigurante Laura Alma-Tadema, dipinto d'ubicazione sconosciuta e noto oggi grazie a un'incisione apparsa sul «The Illustrated London News» nel giugno 1884.

⁶⁴⁴ Discorso del vescovo di Carlisle, in V. G. Swanson, *The biography and catalogue raisonné of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, Garton & Co, Londra 1990, p. 52.

⁶⁴⁵ *Sir Lawrence Alma-Tadema Collection*, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections (da qui UB, CL, SC), Portfolio n. 67, 9495/9496.

⁶⁴⁶ C. Visconti, *Di una statua di Venere rinvenuta sull'Esquilino*, in «Buletino della Commissione Archeologica Municipale», Roma 1875.

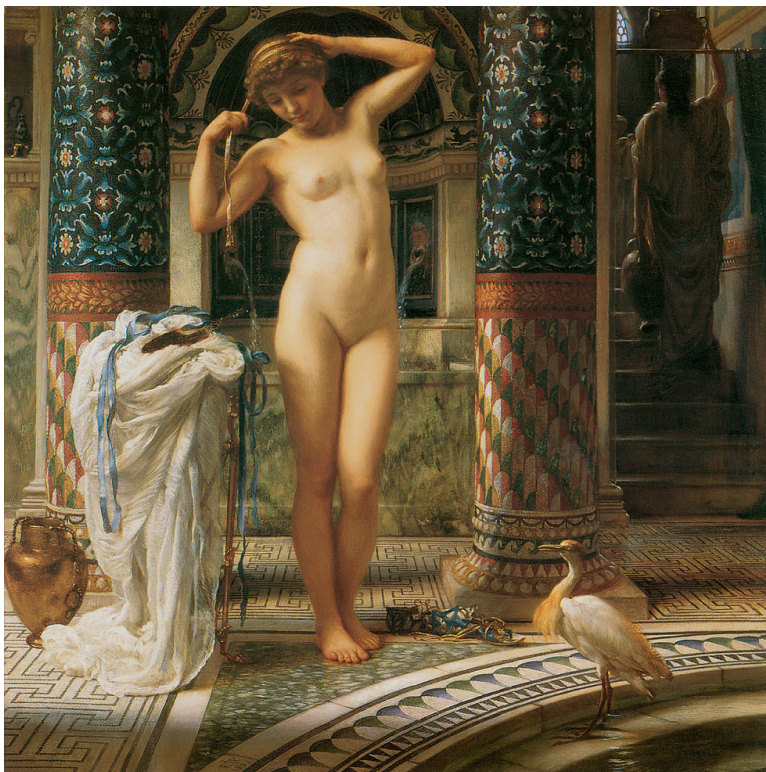
⁶⁴⁷ Cfr. C. Palazzolo Olivares, scheda dell'opera, in I. Valente (a cura di), *Il Bello o il Vero, la scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, Napoli (Complesso di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014-31 gennaio 2015), Databenc Press, Napoli 2014, pp. 330-331. Si veda anche C. Palazzolo Olivares, *Giovan Battista Amendola scultore*, Labirinto edizioni, Sarno 1997.



Lawrence Alma-Tadema, *A Sculptor's Model*, 1877, olio su tela, 195,5x86 cm, collezione privata



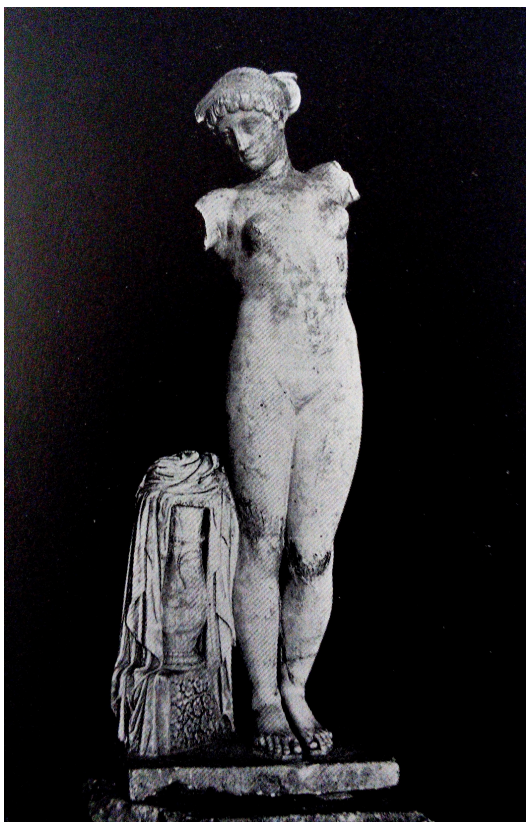
Edward John Poynter, *Diadumene*, 1893, olio su tela, 223,5x132,7 cm, vendita Sotheby's New York, 7 maggio 2015



Edward John Poynter, *Diadumene*, 1883, olio su tela, 51x50,9 cm, Exeter, Royal Albert Memorial Museum



Giovan Battista Amendola, *Venere che avvolge la chioma*, 1886 ca, bronzo, 85x26x26 cm, Roma, Chines Collection



Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 67-9495



Incisione della *Venere Esquilina* tratta da Carlo Visconti, *Di una statua di Venere rinvenuta sull'Esquilino*, Bollettino della Commissione Archeologica Municipale

In Inghilterra Amendola raggiunse un ottimo successo di critica e di vendita rispondendo con le sue opere alle richieste del fiorente mercato londinese di inclinazione medioborghese, anche grazie al legame con Charles Deschamps, rappresentante dello stesso Alma-Tadema e in contatto con Morelli.⁶⁴⁸

John William Godward (1861-1922) fu verosimilmente il pittore vittoriano che più sembra ricorrere allo stesso genere di fotografie utilizzate da Alma-Tadema per quanto riguarda i materiali archeologici provenienti da Pompei e dal Museo Nazionale di Napoli.

Dalle poche notizie biografiche note su Godward⁶⁴⁹ sappiamo che la sua parabola artistica ricalcò quella del pittore olandese, anche se con quasi un trentennio di ritardo. Nel 1892 questi si legò a un mercante importante come Thomas McLean, personaggio di spicco a cavallo tra Londra e Parigi, partecipando con le sue opere sia alle esposizioni alla Royal Academy, sia al Salon parigino. Due anni dopo, Godward acquistò una casa-atelier in West Kensington, da lui trasformata poi in tanti piccoli atelier chiamati *The Italian Village*. Riuscì poi a visitare Napoli e Pompei solo nel 1905.

Il suo linguaggio e il suo modo di riutilizzare le fonti antiche si ispirarono chiaramente alla lezione di Alma-Tadema, tradotta stavolta in scene più familiari, meno complesse e impegnate, eleganti idilli dalle dimensioni ridotte e facilmente piazzabili nei salotti borghesi. Il suo stile e la sua produzione sembrano avvicinarsi alle scene tardo ottocentesche d'ambientazione pompeiana di Raffaello Sorbi, che dal 1872 cominciò a registrare un discreto successo internazionale di vendita a Londra e a Parigi, grazie a Goupil. Per la generazione artistica di Godward, però, queste immagini furono solo il sinonimo di un prodotto commerciale ormai privo di significato morale. Il gusto del collezionismo mutò radicalmente alla fine della Prima Guerra Mondiale, le vendite diminuirono costringendolo ben presto a una vita di miseria, fino al suicidio nel 1922.

Godward utilizzò il repertorio fotografico archeologico proveniente da Napoli per arricchire con dettagli precisi le sue composizioni di carattere generico e non espressamente legate a Pompei, caratterizzate da figure femminili sdraiate su sedili di

⁶⁴⁸ A. Irollo, *Artisti, opere e mercato fra Napoli e Londra: appunti su Alma-Tadema, Amendola e Morelli*, in E. Querci, S. De Caro (a cura di), *op. cit.* 2007.

⁶⁴⁹ Per un'analisi più approfondita sull'artista invito alla consultazione di V. G. Swanson, *John William Godward: The Eclipse of Classicism*, Antique Collectors Club, Woodbridge 1997.

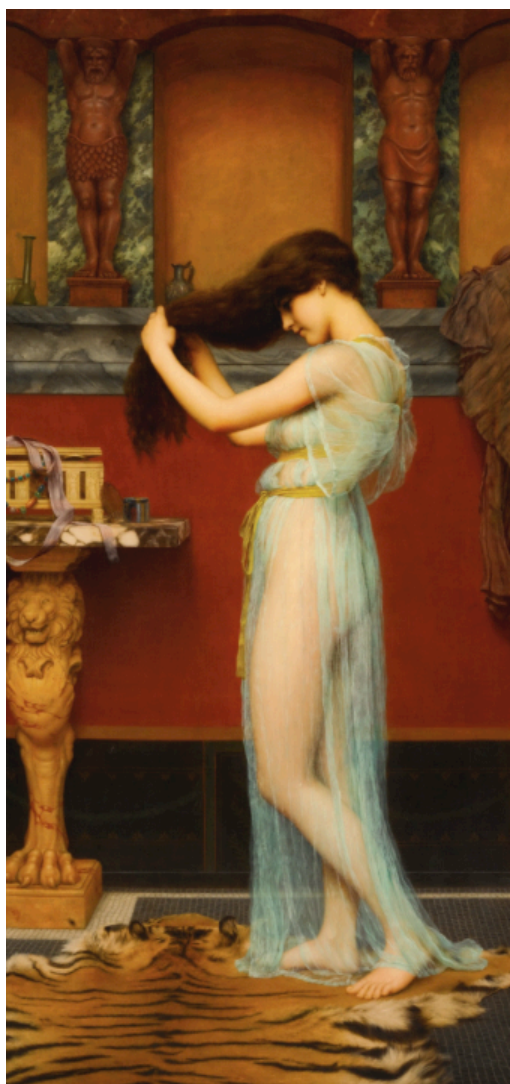
marmo o ai piedi di fontane antiche. A differenza di quanto sostenuto da Giuseppe Pucci nel 2007,⁶⁵⁰ i suoi riferimenti archeologici furono tutt'altro che «generici», tradotti con estrema precisione e puntualità specialmente nell'inserimento di statue, tripodi o oggettistica d'ambientazione pompeiana. Grazie all'utilizzo della fotografia, Godward sembrò raggiungere un'accuratezza nel dettaglio simile a quella dei dipinti di Alma-Tadema. Al tempo stesso, oltre all'evidente divario nella raffinatezza e nella qualità delle loro opere, la differenza tra i due sembrò aver luogo nella scelta dell'olandese di servirsi di queste immagini come riferimento iniziale, volto poi a una successiva rielaborazione personale più libera e dinamica degli oggetti su tutto lo spazio della tela, sistemati ogni volta secondo nuovi punti di vista e angolazioni proposte dalle fotografie. Al contrario, Godward parve legarsi indissolubilmente alle sue fonti in maniera quasi passiva, senza reinterpretarle o coniugarle a suo piacimento nelle sue scene, adottando persino i medesimi giochi tra luce e ombra originariamente proposti dalla prova fotografica.

Bisogna infine considerare quanto la circolazione di queste immagini fosse massiccia sul mercato internazionale dell'epoca, così come le riproduzioni dei reperti scoperti durante gli scavi di Fiorelli. Questi oggetti divennero sempre più presenti nei salotti borghesi vittoriani fino agli inizi del secolo successivo, ma anche nelle collezioni private degli artisti stessi, come quella dello stesso Godward, che nel suo atelier accumulò una gran quantità di riproduzioni di statue classiche e di altri oggetti antichi procurati presso gli antiquari italiani e inglesi.

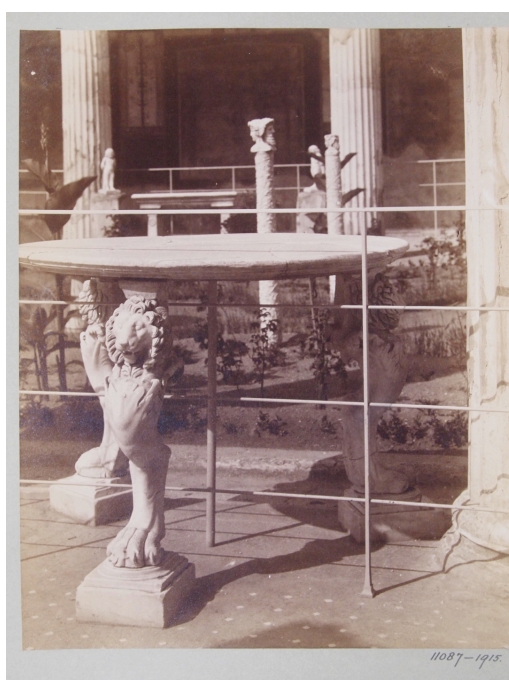
⁶⁵⁰ G. Pucci, *Dall'Olimpo al Vesuvio: pittori vittoriani a Pompei*, in E. Querci, S. De Caro (a cura di), *op. cit.* 2007, pp. 110-121, p. 120.



John William Godward, *At the Garden Shrine, Pompeii*, olio su tela, collezione privata



John William Godward, *Preparing for the Bath*, 1900, olio su tela, 161x77 cm, vendita Sotheby's Londra, 10 dicembre 2014



Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 119-11087; Portfolio n. 10-7969



Lawrence Alma-Tadema, *A Roman Art Lover*, 1868, olio su tavola, 53x80 cm, New Haven, Yale University Art Gallery, dettaglio



Giorgio Sommer, *Venere di Nocera*, Museo di Napoli, Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 67-9506



Giorgio Sommer, *Venere di Nocera*, Museo di Napoli, Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 141-11809



John William Godward, *An Offering to Venus*, olio su tela, 1912, 77.5x38.7 cm, già mercato antiquario



Giorgio Sommer, *Amore e Delfino*, Museo di Napoli, Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 12-8012-8013



Lawrence Alma-Tadema, *Strigils and sponges*, 1879, olio su tela, 31,8x14 cm, collezione privata



John William Godward, *A Cool Retreat*, 1910, olio su tela, collezione privata



John William Godward, *His Birthday Gift*, 1889, olio su tela, 50,8x25,5 cm, collezione privata



Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 119-11090



Lawrence Alma-Tadema, *Woman and Flowers*, 1868, olio su tavola, 49,8x37,2 cm, Boston, Museum of Fine Arts



Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 70-9632

3.3 L'influenza della pittura francese e inglese nel movimento neopompeiano italiano

Per quanto concerne l'analisi del rapporto tra Alma-Tadema e la sua collezione fotografica, lo stato attuale degli studi sull'arte italiana neopompeiana, in particolare di quegli artisti finora apparsi, purtroppo appare confinato a una conoscenza indiretta dei materiali in questione. Gli studi di alcuni storici dell'arte inglesi hanno riconosciuto precisamente nelle opere del maestro olandese l'utilizzo delle suddette fotografie attraverso un processo quasi archeologico, evidenziando come la natura dei suoi dipinti fosse il frutto di veri e propri *collages* su tela di differenti repertori fotografici, di incisioni, di schizzi e di misurazioni da lui stesse effettuate sui siti archeologici. Gli analoghi studi italiani sull'argomento hanno fatto ricorso esclusivamente alle ricerche britanniche, senza relazionarsi direttamente ai materiali conservati nel fondo fotografico di Birmingham. Ciò si deduce in primo luogo dalle citazioni imprecise e incomplete utilizzate in numerosi testi: facendo riferimento a questi documenti d'archivio, la localizzazione del materiale è ridotta semplicemente al nome della sala di consultazione della Cadbury Library, ossia la Heslop Room, prive quindi di un riferimento preciso (dato fondamentale per una corretta relazione a un fondo talmente cospicuo). Inoltre, piuttosto che le immagini vere e proprie dell'epoca, le ricerche italiane hanno presentato come unico materiale iconografico le fotografie moderne dei reperti catalogati, in particolare di quelli appartenenti alla collezione del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Dalle fotografie moderne si è poi proceduto ai riconoscimenti dei dettagli nelle composizioni di Alma-Tadema.

In ambito italiano manca quindi una relazione diretta con i *clichés* dell'epoca che effettivamente furono in possesso del pittore vittoriano, indispensabili per comprendere il modo in cui li utilizzò. Dalla consultazione del fondo di Birmingham, ad esempio, è chiaro il tentativo di percezione globale dei materiali archeologici napoletani a cui mirò quest'attività di raccolta documentaria di Alma-Tadema. Egli realizzò questo intento raccogliendo molteplici esemplari dello stesso soggetto sviluppati con emulsioni differenti, cercando di ottenere il maggiore grado di esattezza nei dettagli della prova

stessa e delle angolazioni differenti, ciò che consentì una visione a tutto tondo in particolare delle sculture.

Nel 2007 Eugenia Querci e Stefano De Caro hanno fornito il contributo probabilmente più interessante nell'analisi del filone neopompeiano italiano, termine che del resto è ancora assente dai dizionari e dai manuali, oltre che poco utilizzato in ambito storico-artistico. Esiste, in effetti, un vuoto bibliografico su quest'argomento, legato probabilmente sia al superamento di un linguaggio ormai considerato desueto negli anni della Prima Guerra Mondiale, sia all'ostracismo ideologico operato dalla critica artistica della metà del Novecento, troppo distante dai valori morali imperialisti e ultraconservatori racchiusi in queste scene. Mancano ancora degli studi specifici che trattino questa corrente artistica in maniera unitaria e su scala nazionale.⁶⁵¹ Nella maggior parte dei casi, infatti, i contributi isolati degli studiosi nostrani hanno messo in relazione l'arte della penisola con l'arte vittoriana o con i *néo-grecs* francesi, movimenti che, se da un lato condivisero con gli omologhi italiani il rinnovato interesse verso questi soggetti sulla comune scia delle scoperte archeologiche pompeiane, dall'altro furono ben più appetibili sia dal punto di vista commerciale, sia per la considerazione mostrata da parte della critica.

Tra i momenti decisivi per lo sviluppo di questo movimento bisogna tenere in considerazione alcuni momenti che, nella seconda metà del secolo, stimolarono l'apertura e la rinnovata discussione sul tema dell'antico nell'ambito dell'arte contemporanea italiana. È interessante notare come l'occhio della critica italiana sottolineò ripetutamente, nei diversi anni, l'attenzione degli artisti neopompeiani della penisola nei confronti degli artisti stranieri. L'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877 fu la prima vera occasione in cui pittori e scultori si confrontarono con i soggetti antichi sulla scia dell'esempio morelliano e del fervore derivato dai risultati degli scavi di

⁶⁵¹ Nonostante questa carenza bibliografica, sul movimento neopompeiano italiano e i suoi interpreti si può far comunque riferimento ad alcuni testi, tra cui I. Valente, *Le forme del reale. Il naturalismo e l'immaginario storico ed esotico nella pittura napoletana del secondo Ottocento*, in F. C. Greco (a cura di), *La Pittura Napoletana dell'Ottocento*, T. Pironti, Napoli 1993, pp. 47-73; S. De Caro (a cura di), *Egittomania. Iside e il mistero*, Napoli (Museo Archeologico Nazionale, 12 ottobre 2006-26 febbraio 2007), Electa, Milano 2006; I. Valente, *op. cit.* 2009, in *In viaggio a Pompei*, convegno internazionale, Pompei, 27 e 28 marzo 2009.

Giuseppe Fiorelli a Pompei.⁶⁵² Interessante a questo proposito come una parte della critica, su tutti Rocco De Zerbi, riconoscesse la superiorità di Jean-Léon Gérôme nel «comprendere e ritrarre il mondo antico» attraverso la «conoscenza piena e lo studio del minuto di quel mondo» – che come noto derivò anche dalle sue personali raccolte fotografiche delle collezioni museali italiane – spronando artisti come Camillo Miola, espositore quell'anno dell'*Orazio in villa*, ad apprendere dalla sua pittura nel tentativo di superarla, senza adottare «i difetti di lui».⁶⁵³

Alla successiva Esposizione Nazionale di Torino del 1880 fu ribadita la preoccupazione della pittura moderna nella rappresentazione dei soggetti antichi greci e romani e il tentativo di restituzione da parte dei suoi interpreti del più alto grado di esattezza delle passate società.⁶⁵⁴ Filippo Filippi vide ancora una volta in «Hamon coi soggetti greci, Gérôme coi romani e specialmente coi *Morituri te salutant*, col *Pollice verso* e cogli auguri sgangherati», dei punti di riferimento per l'arte italiana ed elesse Alma-Tadema come «il più erudito, il più coscienzioso, il più originale di tutti», dotato della «più minuta scrupolosità archeologica»⁶⁵⁵.

Indubbiamente l'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma del 1883 fu l'occasione decisiva per i contatti tra l'Italia artistica umbertina e la cultura britannica vittoriana e i suoi protagonisti. In realtà, nonostante il nome che fu dato alla mostra, la partecipazione straniera fu alquanto esigua. Una delle critiche rivolte al comitato organizzativo dell'evento fu quella di «aver chiamato a concorrere non tutti gli artisti

⁶⁵² Sull'argomento si veda anche C. Abbatecola, *Guida e critica della grande Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877*, Tip. Luigi Gargiulo, Napoli 1877; P. Coccoluto Ferrigni (Yorick figlio di Yorick), *Vedi Napoli e poi: ricordo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti*, R. Marghieri di Gius, Napoli 1877; R. De Zerbi, *L'arte moderna. Lettere a proposito della Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli*, Successori Le Monnier, Firenze 1877; F. Netti, *Scritti varii*, V. Vecchi, Trani 1895; M. Picone Petrusa, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine del secolo*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Electa, Milano 1991, pp. 494-520; M. Picone Petrusa, *L'arte nel Mezzogiorno d'Italia dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, in G. Galasso (a cura di), *Storia del Mezzogiorno*, vol. XIV, Napoli 1991, pp. 163-241.

⁶⁵³ R. De Zerbi, *op. cit.* 1877, pp. 69-70.

⁶⁵⁴ Si veda sull'argomento *Quarta Esposizione Nazionale di Belle Arti. Torino, 1880. Catalogo ufficiale generale*, tip. Vincenzo Bocca, Torino 1880; *Ricordo della Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino 1880*, F.lli Treves, Milano 1880; F. D. Filippi, *Le Belle Arti a Torino. Lettere sulla IV Esposizione Nazionale*, Giuseppe Ottino, Milano 1880; M. M. Lamberti, *L'Esposizione Nazionale del 1880 a Torino*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 18, 1982, pp. 37-54.

⁶⁵⁵ F. D. Filippi, *op. cit.* 1880, p. 167.

stranieri, buoni e mediocri, ma solo alcune sommità, che disgraziatamente sono superiori alle nostre. La formazione dei sottocomitati all'estero fu fatta tardi e quindi pochissimi vi hanno concorso ed è avvenuto che qualche negoziante, trovandosi dei buoni dipinti dovuti a pennelli superiori, si è servito dell'occasione e li ha spediti a Roma».⁶⁵⁶ Sembra quindi appropriato quanto detto sulle pagine de «L'Illustrazione italiana» da Luigi Chirtani, il quale vide nella manifestazione romana un'occasione mancata per un valido confronto tra l'arte straniera e quella della penisola, dato che «l'esposizione va considerata quasi esclusivamente italiana».⁶⁵⁷ Alma-Tadema partecipò all'evento con tre opere⁶⁵⁸ in cui riprodusse in maniera «esatta e fedele i costumi dell'epoca romana». La sua presenza suscitò un diffuso entusiasmo da parte di critici italiani come Luigi Bellinzoni, che arrivò a definirlo «il Winckelmann della pittura moderna»,⁶⁵⁹ e come Gabriele D'Annunzio, allora redattore della «Cronaca Bizantina», il quale riscontrò le speciali assonanze tra la sua poetica e i valori estetici dei dipinti del pittore olandese. «Tra gli stranieri, venuti in pochi, Alma-Tadema solo ha prodotto impressione viva e simpatica; i suoi quadri per la fedeltà del costume, la verità arcaica, la felice ispirazione esegetica delle composizioni, il fascino dell'eleganza, ingenerano la persuasione di una perfetta rappresentazione della vita greca e romana, malgrado i tipi sovente inglesi e olandesi delle figure, e l'idealismo arcaico col quale sono dipinte».⁶⁶⁰ La critica più desolante fu forse quella di Alfred Darcel sulle pagine della «Gazette des Beaux-Arts», che, al termine di una panoramica dell'esposizione, definì la partecipazione dell'artista olandese come «un piacevole riposo per gli occhi affaticati».⁶⁶¹

Nonostante lo sguardo rivolto oltralpe, il movimento neopompeiano italiano nacque ed evolse in maniera molto diversa dai corrispondenti inglesi e francesi. La pittura italiana rimase generalmente ancorata alla volontà di raggiungimento di uno stile unitario

⁶⁵⁶ N. Lazzaro, *L'Esposizione Artistica di Roma 1883. Impressioni*, tip. del Giornale di Sicilia, Palermo 1883, p. 13.

⁶⁵⁷ L. Chirtani, *L'Esposizione di Belle Arti a Roma*, in «L'Illustrazione italiana», n. 5, 4 febbraio 1883, p. 70.

⁶⁵⁸ *Uno studio di pittore, Uno studio di scultore, La festa della vendemmia*.

⁶⁵⁹ L. Bellinzoni, *Guida critica della Esposizione Artistica Internazionale di Roma*, Roma 1883, p. 105.

⁶⁶⁰ *Album ricordo della Esposizione di Belle Arti a Roma 1883*, 1883, p. 33.

⁶⁶¹ A. Darcel, *L'Exposition des beaux arts à Rome*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1 marzo 1883, p. 279.

nazionale⁶⁶² attraverso la tematica comune del *revival* neopompeiano. Del resto, a parte gli isolati e prematuri esempi del Morelli, che pur sempre alla Francia guardò per il suo *Bagno pompeiano* e per *Triclinio dopo l'orgia*, i pittori italiani cominciarono ad adottare queste tematiche con circa un ventennio di ritardo rispetto ai colleghi inglesi, e ancor di più rispetto ai francesi. Oltre al rifarsi evidentemente a grandi maestri come Lawrence Alma-Tadema, Jean-Léon Gérôme, Charles Gleyre, Gustave Boulanger e Charles-François Jalabert, non è da escludere che una delle cause dello scarso successo della pittura neopompeiana italiana sulla scena internazionale fosse proprio questo ritardo che portò questi pittori a proporre in maniera massiccia questo tipo di scene solo nell'ultimo quarto dell'Ottocento, inserendosi però in un mercato ormai consolidato e dominato dalle grandi firme delle scuole francesi e britanniche.

Come detto, il *Bagno pompeiano* può essere considerato il primo dipinto d'ispirazione neopompeiana in ambito italiano. Come riscontrato all'epoca da Francesco Netti, «questo quadro non ha che un torto, quello cioè di battersi su di un terreno dove i Francesi soprattutto sono molto forti».⁶⁶³ Probabilmente la genesi di questo dipinto dovè molto al *Tépidarium* di Théodore Chassériau,⁶⁶⁴ presentato all'Esposizione Universale parigina del 1855, nelle sue suggestioni erotiche e nella ricostruzione archeologica delle terme.

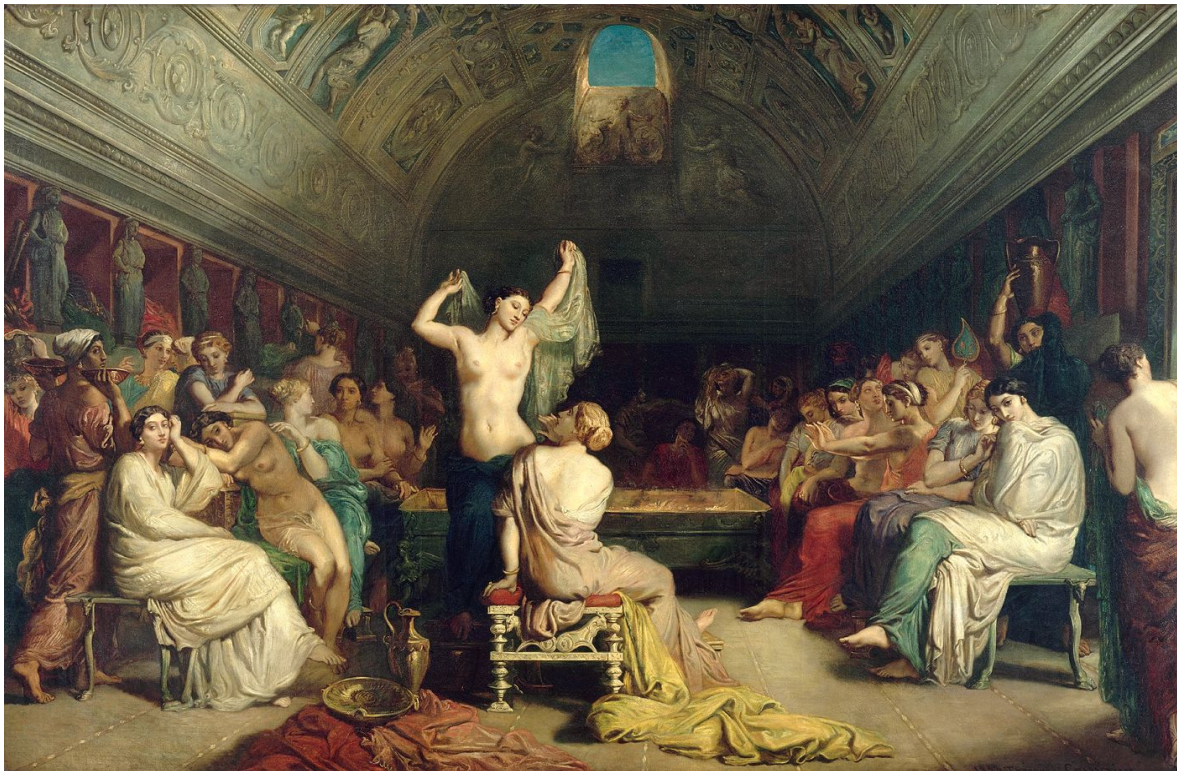
«È questo dipinto, visto direttamente al Salon, a muovere per la prima volta Morelli sulla strada del suo *Bagno pompeiano* ma, a distanza di sei anni, in quella “voluttà semplice” voluta da Morelli, i retaggi compositivi accademici si sostanziano in maniera contundente dei colori e delle luci del vero resi con una pennellata vibrante».⁶⁶⁵

⁶⁶² L. Bellinzoni, *op. cit.* 1883, p.25: «L'artista italiano non è fuorviato dal suo studio per l'amore della patria in pericolo: ora non ha l'obbligo di accostare il fucile carico alla tavolozza. La patria esiste: l'Italia è fatta e tutte le sue aspirazioni, i suoi sentimenti, le sue forze, ha campo di donarle all'arte». Si veda anche M. R. Pessolano, M. Picone Petrusa, A. Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia, 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Liguori editore, Napoli 1988.

⁶⁶³ F. Netti, *op. cit.* 1980, p. 35.

⁶⁶⁴ Vedi la nota 150 del capitolo 1.

⁶⁶⁵ E. Querci, S. De Caro (a cura di), *op. cit.* 2007, p. 23. Come già osservato, il dipinto di Chassériau in quell'anno non fu esposto al Salon, ma all'Esposizione universale.



Théodore Chassériau, *Tépидarium*, 1853, olio su tela, 171x258 cm, Parigi, Musée d'Orsay



Domenico Morelli, *Il Bagno pompeiano*, 1861, olio su tela, 40x29,3 cm, Milano, Fondazione internazionale Balzan

Nonostante Morelli fosse, assieme a Filippo Palizzi, una delle figure più dinamiche e di rilievo nella Napoli del secondo Ottocento negli scambi e nei rapporti con gli esponenti dell'Europa artistica contemporanea, credo sia opportuno comprendere l'effettivo contributo da lui fornito alla maturazione dei *néo-grecs* o dei vittoriani come Gérôme e Alma-Tadema. In questo processo, bisognerebbe condurre una riflessione asettica e obiettiva, quanto più possibile scevra da sentimenti d'appartenenza regionale o locale, in particolare sulla figura proprio di Morelli. Questi rivestì un ruolo cardine nelle dinamiche di appropriazione e riutilizzo del materiale fotografico proveniente da Napoli, vero e proprio crocevia per la diffusione delle fonti iconografiche degli scavi archeologici. Negli studi italiani, e specialmente partenopei, Morelli è oggi riconosciuto come il *trait d'union* determinante (e a tratti esclusivo) per i pittori stranieri d'ascendenza storica, alla ricerca di precisi riferimenti iconografici sui reperti e sui luoghi che allora videro la luce grazie alle iniziative di Giuseppe Fiorelli.

Di certo Morelli fu un estimatore, un amico e un referente di Alma-Tadema e di Gérôme. I due sfruttarono questi rapporti amichevoli per raccomandargli anche l'accoglienza di artisti stranieri intenzionati a soggiornare a Napoli e facilitarne la permanenza in città. Nella monografia di Primo Levi l'Italico su Morelli del 1906 troviamo una lettera di Gérôme del 1882 in cui il francese annunciò l'arrivo in città del giovane Pascal Dagnan-Bouveret,⁶⁶⁶ mentre nel 1891 fu la volta del pittore olandese a comunicare la venuta dell'americano Edward Austin Abbey.⁶⁶⁷ Lo scambio fu comunque reciproco, perché a sua volta Morelli raccomandò ad Alma-Tadema Giovan Battista Amendola e si servì dell'amico olandese per favorire la circolazione del nome di Paolo Vetri nei circoli artistici londinesi. Morelli si impegnò molto a favore di quest'ultimo nel tentativo di coinvolgerlo nel famoso progetto della Bibbia illustrata:⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ Primo Levi l'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Casa editrice nazionale Roux e Viarengo, Roma-Torino 1906, p. 247.

⁶⁶⁷ Lettera di Lawrence Alma-Tadema a Domenico Morelli, Londra, 1891, *Carteggio Morelli*, CM I-13, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III.

⁶⁶⁸ Questi due argomenti sono stati affrontati in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906, e in tempi moderni da A. Irollo, *La Bibbia di Amsterdam*, in L. Martorelli, *op. cit.* 2005, pp. 269-274, e sempre da A. Irollo, *op. cit.* 2007, pp. 86-97.

«Ho scritto più volte a Dake di commettere qualcuno dei disegni al Prof. Vetri, e il Dake mi promise che se manca qualche artista di forma, l'avrebbe commesso a Vetri. Ora però ne sono mancate vari per la morte di tre artisti e non hanno invitato il Vetri, perché? Dalle prove dei disegni che mi hanno mandato penso che il Vetri avrebbe fatto meglio di alcuni e ci avrebbe guadagnato la illustrazione della Bibbia. Io tengo molto a che sia conosciuto questo valente artista anche fuori d'Italia e questa della illustrazione biblica è una buona occasione poiché il Vetri dipingendo sempre affresco non ha il tempo per fare quadri per le esposizioni. Sicché prego voi di scrivere al Dake di invitare il Professore Vetri a fare un disegno per la Bibbia».⁶⁶⁹

Come visto in precedenza, Morelli si preoccupò di introdurre il Vetri a Parigi nel 1875 presso Goupil, inviando al mercante alcuni disegni del suo allievo da riprodurre tramite fotoincisione,⁶⁷⁰ documenti oggi custoditi negli archivi del Museo Goupil di Bordeaux.

In molte lettere del *Carteggio Morelli*, conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli, troviamo i ringraziamenti che Alma-Tadema e Gérôme rivolsero al maestro partenopeo per i suoi aggiornamenti sulle novità e sulle scoperte fatte in ambito pompeiano.

«Ho visto ieri la lettera che avete avuto la bontà di scrivermi annunciandomi l'interessante scoperta fatta a Pompei e domandandomi allo stesso tempo se sarò dei vostri domenica: con mio grande rimpianto mi è impossibile rimandare la partenza e mi metto oggi perché sono restato a Napoli più tempo di quello che avrei dovuto. [...] Ho accettato i vostri favori per tutto ciò di cui potrei aver bisogno, spero che se dal mio lato potrò esservi utile a Parigi, mi metterete a contributo senza imbarazzo».⁶⁷¹

In altre missive leggiamo dell'invio di fotografie, supporto documentario notoriamente utilizzato dal Morelli: «*Mon cher Morelli, many thanks for the photo qui c'est comme pris d'un mur de Pompei*».⁶⁷²

⁶⁶⁹ Lettera inedita di Domenico Morelli a Lawrence Alma-Tadema, 1899, *Carteggio Morelli*, CM II-1, cc. 2-3, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III. Alcuni dei disegni in questione sono oggi conservati presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

⁶⁷⁰ Lettera di Adolphe Goupil a Domenico Morelli, Parigi, 30 giugno 1875, *Carteggio Morelli*, CM I-202, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, già in Primo Levi l'Italico, *op. cit.* 1906, p. 172.

⁶⁷¹ Lettera di Jean-Léon Gérôme a Domenico Morelli, [Napoli, 1878], *Carteggio Morelli*, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, CM I-166.

⁶⁷² Lettera di Lawrence Alma-Tadema a Domenico Morelli, Londra, 30 marzo 1882, *Carteggio Morelli*, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, CM I-7.

Nonostante gli scambi e la forte influenza esercitata da lui nelle dinamiche artistiche italiane della sua epoca, ritengo tuttavia che Morelli non assunse mai il ruolo di mentore italiano per Alma-Tadema. Questi, infatti, coltivò rapporti prolifici anche con gli artisti romani, toscani ed emiliani, che a lui si ispirarono, in particolare Giulio Bargellini e Giovanni Muzzioli. Nel corso dei suoi ripetuti viaggi in Italia, l'ultimo nel 1883, l'artista olandese strinse legami con Luigi Bazzani, con Roberto Bompiani, e coltivò un rapporto di amicizia con Guglielmo De Sanctis.⁶⁷³

Nel giugno del 1883, sulla via del ritorno dall'Esposizione Internazionale di Roma, Alma-Tadema conobbe a Milano Eleuterio Pagliano, altra figura determinante del panorama artistico italiano al quale fu intimamente legato.⁶⁷⁴ È da casa di Pagliano che Alma-Tadema inviò una lettera in cui comunicò a Morelli le sue impressioni sulla mostra, in particolare su «Volpe, Miola, Michetti e Amendola, che provengono direttamente da voi». Ritornando poi esplicitamente sull'esposizione del Michetti, il pittore olandese non esitò a definirlo «veramente ammirabile, ne sono pazzo: una pagina magistrale che fa onore all'Italia».⁶⁷⁵ L'artista abruzzese aveva partecipato alla mostra del 1883 con *Il Voto*, dipinto di grande successo che per alcuni fu «l'opera più forte di tutta la mostra»,⁶⁷⁶ suscitando non pochi dibattiti tra artisti e critici d'arte italiani contemporanei, in

⁶⁷³ Il Museo di Roma conserva, nel fondo De Sanctis, tre fotoincisioni di dipinti di Lawrence Alma-Tadema, con dedica «À mon ami De Sanctis».

⁶⁷⁴ Lettera di Eleuterio Pagliano a Domenico Morelli, in P. Levi l'Italico, *op. cit.* 1906, p. 263. Su Pagliano si veda anche F. Mazzocca, *La pittura dell'Ottocento in Lombardia*, in E. Castelnuovo (a cura di), *op. cit.* 1991; F. Mazzocca, C. Sisi, 1861, *i pittori del Risorgimento*, Roma (Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010-16 gennaio 2012), Skira, Milano 2010.

⁶⁷⁵ Lettera di Lawrence Alma-Tadema a Domenico Morelli, Milano, 20 giugno 1883, *Carteggio Morelli*, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, CM I-6, c. 1. Luisa Martorelli, in E. Querci, S. De Caro (a cura di), *op. cit.* 2007, riferì erroneamente che questa lettera fu inviata da Alma-Tadema mentre si recava all'Esposizione di Roma, ma ciò non può essere possibile dato che la manifestazione si concluse il 1 marzo del 1883. La missiva fu inviata invece al termine del soggiorno romano dell'artista olandese. Del resto, Alma-Tadema non avrebbe potuto commentare nella stessa *Il Voto* di Michetti senza prima aver visitato la mostra. Una conferma arriva anche dalla lettera inviata dall'artista olandese a Charles Deschamps da Napoli, l'11 maggio 1883, dove sarebbe rimasto una decina di giorni per poi dirigersi proprio verso Milano, cfr. lettera inedita di Lawrence Alma-Tadema a Charles Deschamps, Birmingham, Cadbury Library University, Special Collections, *Sir Lawrence Alma-Tadema Collections, Additional Letters*, 157.

⁶⁷⁶ N. Lazzaro, *op. cit.* 1883, p. 56.

particolare per il formato monumentale con cui Michetti affrontò un soggetto verista, e rappresentando «l'alba di un potente artista».⁶⁷⁷

Relativamente invece al rapporto tra Alma-Tadema e Pagliano, è interessante una lettera conservata presso la Cadbury Library:

«Carissimo Pagliano, [...] le mie fotografie sono ad amici ovunque, se solamente il signore del negozio voglia darsi la [p. i.], per prima cosa bisognerà domandare a monsieur L.H. Lefèvre, 1° King street, St. James's, per ciò che ne ha pubblicato lui, poi bisognerà domandare alla Società fotografica di Berlino, Dön Hott. Platz, per ciò che ne hanno pubblicato, e poi alla Société royale de photographie a Bruxelles. Poi ce ne sono ancora un paio di dozzine di cui possiedo i negativi e che non sono passati in vendita. Adesso, quanto al bozzetto che mi domandate, mi occuperò di fare qualcosa non appena le giornate saranno più lunghe [...]».⁶⁷⁸

Presumibilmente il Pagliano fu solito domandare all'artista olandese alcune prove fotografiche e bozzetti per la realizzazione di qualche opera, conscio dell'attività documentaria condotta negli anni da Alma-Tadema. L'artista milanese non era nuovo a questo tipo di richieste, anche in ambito italiano, come si evince dai carteggi del fondo Pagliano, conservato oggi al Museo Nazionale di San Martino di Napoli.⁶⁷⁹

Oltre ai contatti italiani, dobbiamo aggiungere i numerosi corrispondenti e amici stranieri con cui Alma-Tadema intrattenne rapporti epistolari, corrispondenze molto più cospicue di quelle fino ad oggi documentate con il Morelli. Al di là del noto rapporto con George Moritz Ebers,⁶⁸⁰ archeologo e professore di egittologia all'università di Leipzig nel 1870, negli archivi di Birmingham si trovano missive interessanti sugli scambi artistici con lo statunitense George Harry Boughton,⁶⁸¹ con l'inglese Alfred James

⁶⁷⁷ R. De Zerbi, *op. cit.* 1877, p. 113.

⁶⁷⁸ Lettera inedita di Lawrence Alma-Tadema a Eleuterio Pagliano, Londra, s.d., *Sir Lawrence Alma-Tadema Collection*, UB, CL, SC, *Additional letters*, n. 174.

⁶⁷⁹ M. Picone Petrusa, *Linguaggio fotografico e "generi" pittorici*, in D. Del Pesco, G. Galasso, M. Picone Petrusa, *op. cit.* 1981, pp. 21-63; C. Olcese Spingardi, *Ottocento in salotto. Cultura, vita privata e affari tra Genova e Napoli*, Genova (Galleria d'arte moderna, 4 marzo-4 giugno 2006), Maschietto editore, Firenze 2006.

⁶⁸⁰ R. Barrow, *op. cit.* 2004; Corrispondenza Lawrence Alma-Tadema-George Ebers, *Autographes, Carton I*, NUM AU MF 01 C001, cc. 93-108, Parigi, INHA.

⁶⁸¹ *Sir Lawrence Alma-Tadema Collection*, UB, CL, SC, *Additional letters*, 219/A1-A3.

Hipkins,⁶⁸² con il paesaggista John Fulleylove, che lo aiutò nell'attività documentaria inviandogli alcuni libri sugli scavi archeologici in Grecia,⁶⁸³ e col pittore neopompeiano Thomas Armstrong.⁶⁸⁴ Nel corso degli anni, Alma-Tadema si preoccupò di creare un'ampissima rete di rapporti internazionali, sia epistolari sia diretti, con le più rappresentative personalità dell'*intelligenza* culturale europea e americana. In questa rete certamente s'inserirono anche gli artisti italiani, che però si rivolsero a lui molto più di quanto egli fece con loro, condividendo quel desiderio di esattezza documentaria caratteristico della sua produzione.

Alla luce della mole e della dimensione internazionale di questi rapporti, pur non dimenticando gli attestati di stima e la sponsorizzazione del suo nome e della sua arte nell'ambiente artistico londinese, credo sia forse eccessivo affermare che Morelli fosse un mentore per Alma-Tadema. Se così fosse, allora sarebbe quantomeno opportuno equiparare l'entità del loro rapporto a quello degli artisti appena menzionati.

In questo panorama, tra le opere degli artisti italiani in cui si riscontrano i più evidenti segni della contaminazione tademiana, ricordiamo i dipinti di Giovanni Muzzioli,⁶⁸⁵ di Giulio Bargellini,⁶⁸⁶ di Luigi Bazzani,⁶⁸⁷ di Camillo Miola⁶⁸⁸ e di Francesco Netti, nella cui produzione è evidente quell'attenzione quasi ossessiva al dettaglio e all'oggettistica, oltre ai simili impliciti rinvii a giochi di seduzione tra personaggi, ma stavolta con fisionomie eccessivamente ripetitive e stereotipate.

Il caso di Bargellini è particolarmente interessante da analizzare sia per quanto riguarda i debiti formali della sua pittura nei confronti di Alma-Tadema, sia per la sua

⁶⁸² Ivi, 215/D7-D9.

⁶⁸³ Ivi, 216/B4.

⁶⁸⁴ Ivi, 216/B6-B9.

⁶⁸⁵ In una lettera del 1887 a Diego Martelli, con tono decisamente critico, Giovanni Fattori definì Muzzioli un «Alma Tadema in decadenza», cfr. E. Ghiggini, G. Matteucci, P. Nicholls, *Giovanni Fattori, le acqueforti*, Galleria Ghiggini, Milano, Varese 1983, p. 242.

⁶⁸⁶ D. Fonti, *Giulio Bargellini (1875-1936)*, in «Quaderni dell'Accademia di Belle Arti» (Roma), n. 1, 1985, pp. 19-20.

⁶⁸⁷ Su Bazzani si veda R. Helg, *Luigi Bazzani, pittore e scenografo: un bolognese a Pompei*, in «Il Carrobbio. Tradizioni, problemi, immagini dell'Emilia Romagna», XXXII, 2006, pp. 159-175; A. Coralini, R. Helg, D. Scagliarini, *op. cit.* 2013.

⁶⁸⁸ Su Miola si veda anche L. Martorelli, in *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, Banco di Napoli, Napoli 1984, pp. 220-223; L. Martorelli, in R. Barilli (a cura di), *Il secondo '800 italiano: le poetiche del vero*, Milano (Palazzo Reale, 26 maggio-11 settembre 1988), Mazzotta, Milano 1988, pp. 134-136; I. Valente, *op. cit.* 1993, pp. 47-73.

cura dei dettagli come elemento cardinale per ottenere al tempo stesso una critica positiva e per incentivare il mercato dei propri dipinti. Coscienti del teorema secondo cui un successo di critica avrebbe potuto facilitare un successo di vendita (e viceversa),⁶⁸⁹ gran parte dei pittori neopompeiani ricorsero a queste formule consolidate seguendo quei meccanismi di natura puramente commerciale già osservati in ambito francese e vittoriano. Uno degli schizzi a penna per uno studio preparatorio di un *Idillio*⁶⁹⁰ di Bargellini, tema su cui l'artista ritornò ispirandosi chiaramente ad Alma-Tadema, ma con accenti più simbolisti, presenta sul margine laterale destro, oltre alla data «6 febbraio 1895», la seguente annotazione: «soggetto commerciale ritrovato non commerciale per mancanza di fronzoli e ninnoli da divertire il profano».⁶⁹¹ Questa considerazione è sufficiente per sottolineare quanto, per questo tipo di composizioni, anche gli artisti italiani neopompeiani ebbero ben chiaro quanto fosse importante la resa precisa delle parti decorative per richiamare l'attenzione di quella fascia di collezionisti più sensibile al fascino evocato dalla fedeltà dei particolari delle suppellettili e dell'oggettistica antica. Anche per Bargellini, del resto, il mezzo fotografico parve ricoprire una certa importanza nel processo creativo delle sue opere.⁶⁹² Tuttavia, questi dati stridono con l'avversione da lui mostrata nei confronti delle dinamiche mercantili, che piegarono il genio di un artista a una produzione fatta «per il successo e l'applauso».⁶⁹³

Se nella maturazione del linguaggio artistico italiano neopompeiano fu decisivo l'esempio straniero, bisogna pur dire che a questo processo di riacquisizione delle fonti contribuirono anche gli scambi tra i differenti ambienti artistici nazionali tardo ottocenteschi. Che esistesse un intenso dialogo tra i maggior interpreti delle varie scuole pittoriche italiane del secondo Ottocento è cosa nota. È giusto sottolineare come questi

⁶⁸⁹ Sul binomio mercante-critica come nuovo sistema determinante per il riconoscimento e il successo di un artista nella seconda metà dell'Ottocento, si invita nuovamente alla consultazione di H. e C. White, *op. cit.* 1991, pp. 150-158.

⁶⁹⁰ L'opera purtroppo è d'ubicazione ignota.

⁶⁹¹ P. Spadini, *Opere inedite di Giulio Bargellini: olii, pastelli, carboncini, studi di architettura e progetti per mosaici dal 1890 al 1936*, Emporio Floreale, Roma 1982.

⁶⁹² Sul rapporto tra Bargellini e la fotografia si veda G. Gentilini, *Attraverso lo specchio: Giulio Bargellini, la fotografia, il simbolismo*, in «Artista, critica d'arte in Toscana», 1989, pp. 154-167.

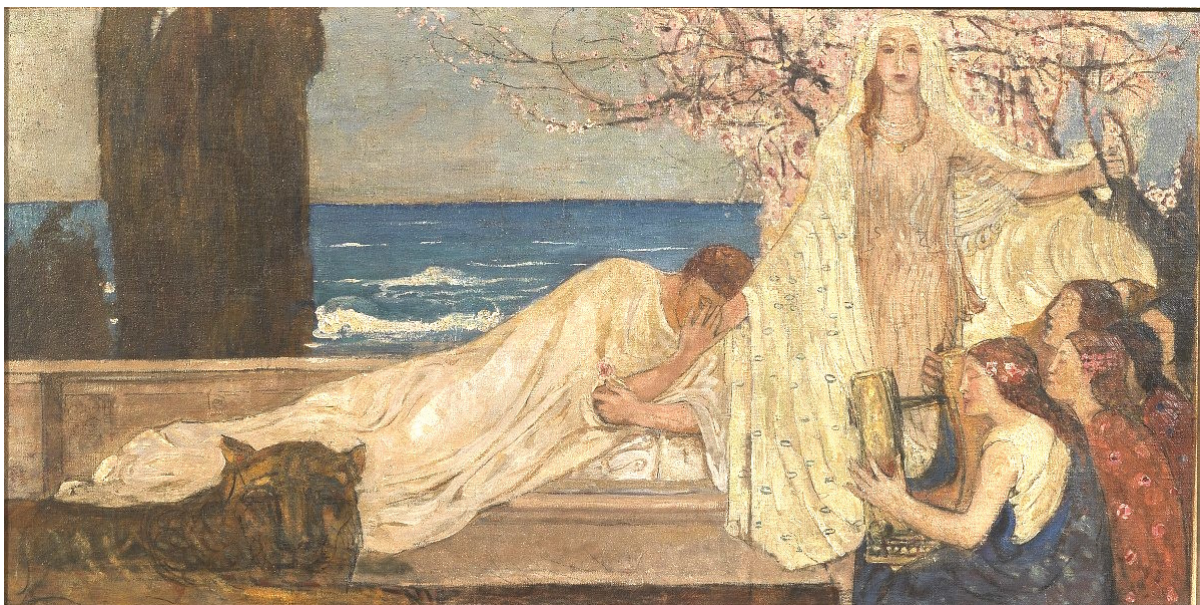
⁶⁹³ Lettera di Giulio Bargellini a Giulio Aristide Sartorio, 11 maggio 1911, in G. Fotia, *Giulio Bargellini*, tesi di laurea in Storia dell'Arte all'Università "La Sapienza" di Roma, 2004-2005, p. 52.



Giulio Bargellini, *Idillio*, collezione privata, foto Alinari, 1920-25.



Sir Lawrence Alma-Tadema Collection, University of Birmingham, Cadbury Library, Special Collections, Portfolio n. 32-8713-8714



Giulio Bargellini, *La Primavera (una di Quattro Stagioni)*, 1910 circa, olio su tela, già mercato antiquario

scambi non si concretarono esclusivamente attraverso l'invio di fotografie. In una lettera inedita inviata da Giacinto Gigante a Eleuterio Pagliano nel gennaio 1862 troviamo riprodotto un bozzetto di un ambiente delle Terme Stabiane a tre anni dalla fine dello scavo. Lo stesso bozzetto, in realtà, era servito già al Gigante per un acquerello su carta realizzato nell'ottobre precedente.⁶⁹⁴ Questi trascrisse in maniera puntuale, quasi fotografica, tutto lo spartito a lesene corinzie sulla sinistra, indicando a lettere l'alternanza di colori per rendere al corrispondente un'idea quanto più fedele possibile dello stato apparente delle terme. La sua attività, del resto, fornisce ancora oggi un'annotazione preziosa per la conoscenza della topografia pompeiana, grazie alla presenza di rilievi ottici precisi.⁶⁹⁵

«Il sig. Morelli mi fece sentire che desideravate qualche macchietta del bagno rotondo di Pompei, precisamente di quei bagni che trovansi presso la porta Italiana; quando il sig. Morelli ritornò qui io mi trovavo in Pompei e tra vari dipinti che feci ebbi l'idea di principiare precisamente il detto bagno ma non curai a finirlo distratto d'altre cose. Se avessi potuto immaginare che era da voi desiderato ne avrei fatto accurato studio più i dettagli che bisogna scuggitare [sic] essendo che sono in parte perduti; ma disgraziatamente sopraggiunse la stagione invernale e non fu possibile rimanere a dipingere in quel sito che era umidissimo. Prendo la libertà di inviarvi la stessa macchietta che ne feci e mi reputo fortunato se esso può farvi piacere, in caso contrario tra ciò che dipinsi in Pompei trovo d'avere altra stanza di bagno di cui vi segno l'insieme in caso che lo desideriate vi prego farmene noto e ve l'inverò subito».⁶⁹⁶

In altri casi, la mancanza di notizie biografiche su alcuni artisti impedisce un'analisi più approfondita della loro esperienza e le modalità di scambio che intrapresero. È il caso del romano Ettore Forti, specializzato in dipinti di formato medio-piccolo, la cui produzione mette in risalto tutta la sua attenzione verso il dettaglio archeologico di matrice pompeiana e rivela, allo stesso tempo, delle chiarissime analogie con opere di provenienza emiliana per quanto riguarda la composizione e la struttura della scena. L'esempio più lampante è rappresentato forse dal confronto tra due opere apparse sul mercato antiquario italiano, ossia *Giovani giocatori di bocce* di Giovanni

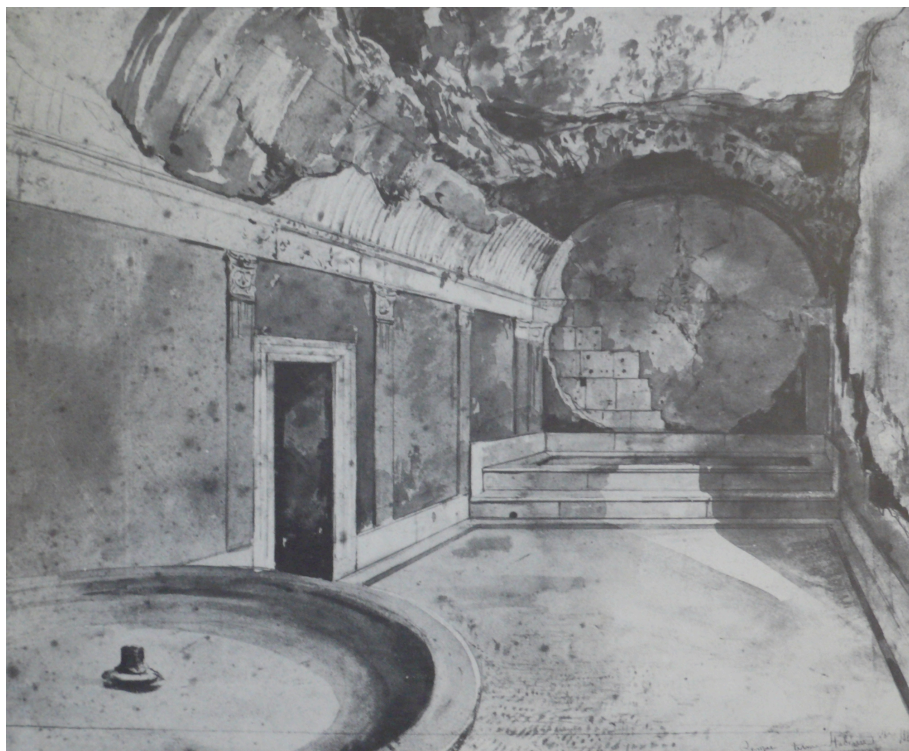
⁶⁹⁴ Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

⁶⁹⁵ AA. VV., *Napoli e la "Campania felix". Acquerelli di Giacinto Gigante*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1983.

⁶⁹⁶ Lettera di Giacinto Gigante a Eleuterio Pagliano, Napoli, 4 gennaio 1862, *Eleuterio Pagliano Letters received*, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 860142.



Disegno a penna delle Terme Stabiane di Pompei in una lettera di Giacinto Gigante a Eleuterio Pagliano, Napoli, 4 gennaio 1862, *Eleuterio Pagliano Letters received*, Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 860142



Giacinto Gigante, *Il calidarium della sezione femminile delle terme stabiane*, ottobre 1861, matita e acquerello su carta, 350x450 mm, Napoli, Museo Nazionale di San Martino

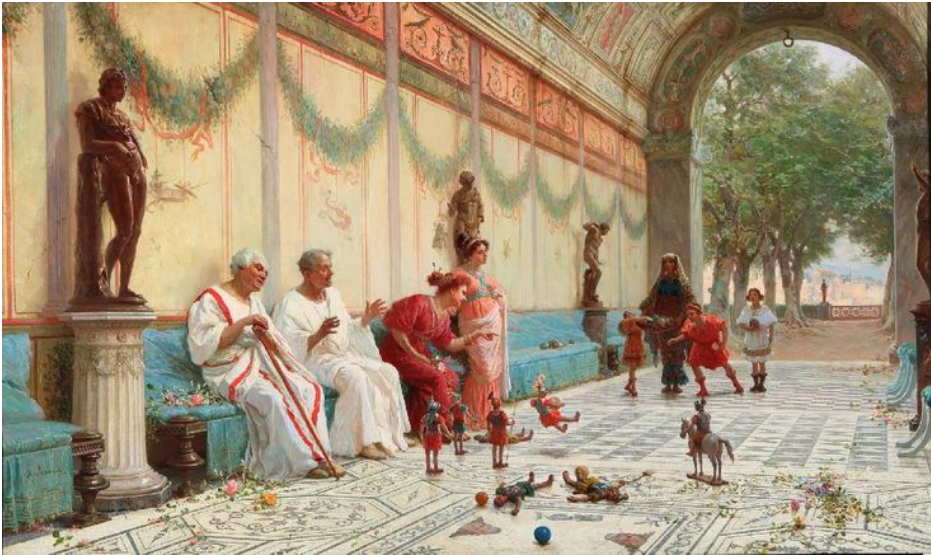
Muzzioli e *Interior of Roman Building with Figures* di Ettore Forti, tela di soggetto molto simile al suo *Una novella* del 1891. L'opera fu presentata all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-92. Forti interpretò le tematiche antiche con particolare attenzione al dettaglio e all'accuratezza «nella decorazione, negli accessori»,⁶⁹⁷ ricorrendo ancora una volta alle statue antiche provenienti dalle collezioni napoletane, osservate sia tramite incisioni e fotografie, sia attraverso le riproduzioni in bronzo. Le numerose scene di genere ambientate nelle botteghe dei mercanti d'arte dell'antica Pompei del pittore romano presero spunto dalle più famose tele di Alma-Tadema e rappresentarono una tipologia di opere molto richiesta dai collezionisti alla ricerca di immagini esteticamente gradevoli di un mondo passato ma rispondente a un concetto personale di "antico".

Anche se poco precise dal punto di vista filologico, bisogna ribadire come queste scene furono vendute non per le loro tematiche ma per il loro aspetto superficiale. Le opere di artisti come Ettore Forti, desiderosi di un guadagno sicuro e celere, non di rado sfociarono però in un'eccessiva ripetitività tematica. Come sostenuto dalla Barrow, «non v'è dubbio che il costante ricorso a formule consolidate [...] fosse dettato da considerazioni di ordine puramente commerciale».⁶⁹⁸ La somiglianza tra i differenti dipinti confinarono queste produzioni in una dimensione meramente commerciale, campo in cui la fotografia trovò largo utilizzo perché consentiva al pittore un comodo riutilizzo dei motivi iconografici antichi. Se da un lato ciò assicurava una resa fedele delle proprie fonti, sufficiente a soddisfare le suddette esigenze commerciali, dall'altro, specialmente da parte degli artisti meno attenti al dato filologico, non di rado furono presentate delle scene incoerentemente affollate di oggetti di differenti epoche e stili, peculiarità che, come visto, si può riscontrare anche nella produzione di grandi maestri come Gérôme e Alma-Tadema.

I contatti e l'osservazione delle opere dei vittoriani e dei *néo-grecs* avvennero in Italia ancor prima delle citate esposizioni, e questo grazie al contributo offerto dalla massiccia diffusione delle riviste illustrate e dal commercio delle fotoriproduzioni. Secondo Adolfo Venturi, Alma-Tadema conobbe il già citato Giovanni Muzzioli all'Esposizione Universale del 1878, diventando per lui il «vero padrino [...] che con le

⁶⁹⁷ A. Barattani, *Una novella, di Ettore Forti*, in «L'Illustrazione italiana», n. 51, 20 dicembre 1891, p. 394.

⁶⁹⁸ R. J. Barrow, *op. cit.* 2004, p. 85.



Giovanni Muzzioli, *Giovani giocatori di bocce*, olio su tela, 60x100 cm, già mercato antiquario



Narciso, Museo di Napoli,
Sir Lawrence Alma-Tadema
Collection, University of
Birmingham, Cadbury
Library, Special Collections,
Portfolio n. 140-11743



Ettore Forti, *Interior of Roman Building with Figures*, olio su tela, 66x106,7 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



Ettore Forti, *Una novella*, incisione tratta da «L'Illustrazione italiana», n. 51, 20 dicembre 1891, p. 392

sue scene romane rapì il nostro giovane pittore». ⁶⁹⁹ A mio avviso, l'artista italiano fu influenzato dalle sue opere già un anno prima di questa data, in particolare per quanto riguarda le sue opere d'ambientazione egizia come *Abramo e Sara alla Reggia di Faraone*, il cui punto di forza, ancora una volta, fu la «serie copiosa di svariatiissimi oggetti». ⁷⁰⁰ Alla genesi di questo dipinto probabilmente concorse anche la visione delle analoghe tele orientaliste di Gérôme, riprodotte e messe in commercio da Goupil. Anzi, secondo la Querci, l'artista modenese risentì dell'esempio di Gérôme e di Boulanger già nel 1876, al momento della redazione de *La vendetta di Poppea*. ⁷⁰¹

Per Muzzioli fu importante il legame col mercante Luigi Pisani, il quale, come già visto con Goupil, richiese espressamente dipinti di piccolo e medio formato di più agevole rivendita e più facili da riprodurre fotograficamente. A cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, le sue opere registrarono discreti successi di vendita anche all'estero, ⁷⁰² e questo fu forse il risultato dell'estrema vicinanza stilistica alle opere del maestro olandese. Commentando la sua esposizione de *L'offerta nuziale*, presentato prima alla mostra milanese del 1883 e in seguito a quella di Torino del 1884, in un articolo di autore ignoto si attestò l'attenzione «fotografica» nei dettagli e nelle suppellettili delle opere di Muzzioli, che «ha già esposto parecchi quadri di questo genere, [...] segnando un progresso nella pratica dell'arte di dipingere, o come si suol dire oggi, nella fattura, che in certe parti del quadro è veramente buona per solidità e sodezza. Le rappresentazioni dei marmi e in genere degli accessori architettonici soprattutto, come nelle opere del Tadema, sono ammirabilmente condotte». ⁷⁰³ Il più evidente richiamo al linguaggio del maestro olandese si ritrova senza dubbio ne *I funerali di Britannico*, tela che riscosse critiche entusiastiche all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Bologna del 1888 e «nella quale ad un sentimento di modernità artistica s'accoppia un tal quale sapore di classicismo; ammirabile in tutti i suoi minimi

⁶⁹⁹ A. Venturi, in E. Pagella, L. Rivi, *Modena Ottocento e Novecento: Giovanni Muzzioli*, Modena (Galleria Civica, 23 novembre 1991-25 gennaio 1992), Franco Cosimo Panini, Modena 1991, p. 215.

⁷⁰⁰ F. Asioli, in «L'Illustrazione italiana», n. 24, 17 giugno 1877, p. 375.

⁷⁰¹ E. Querci, *op. cit.* 2007, p. 33.

⁷⁰² F. Asioli, *op. cit.* 1877.

⁷⁰³ Anonimo, *L'offerta nuziale, G. Muzzioli*, in «L'Illustrazione italiana», n. 33, 17 agosto 1884, p. 98.



Giovanni Muzzioli, *Abramo e Sara nella Reggia di Faraone*, incisione tratta da «L'Illustrazione italiana», n. 24, 17 giugno 1877, p. 377



Giovanni Muzzioli, *I funerali di Britannico*, 1888, olio su tela, 146x330 cm, Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Museo dell'Ottocento

particolari, come nell'insieme stupendo».⁷⁰⁴

La poetica tademiana fu comunque rielaborata dal Muzzioli in maniera convinta e colta, non esclusivamente vincolata alla precisa, ma talvolta sterile, traduzione su tela dei dettagli di oggetti antichi e di motivi decorativi, come accadde per altri artisti italiani. Il Muzzioli, si cimentò, ad esempio, nel tentativo di rivalutazione della figura di Nerone, argomento molto alla moda negli ambienti culturali dell'epoca. Il suo *Poppea che fa portare davanti a sé la testa di Ottavia*, con il quale partecipò all'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877 – mostra in cui anche Camillo Miola e Francesco Saverio Altamura esposero delle opere di soggetto analogo, rispettivamente il *Nerone citaredo* e *Nerone nella Suburra* – affrontò la tematica neroniana presentando il tiranno sotto una nuova lente, non più simbolo di ferocia ma nuovo ribelle e attualizzato campione di umanità.⁷⁰⁵ La vendetta di Poppea rappresentò la personale riabilitazione della figura dell'imperatore romano da parte del Muzzioli, che lo volle non più carnefice ma spettatore, o addirittura vittima, degli eventi. Il suo fu un Nerone “umano” e combattuto interiormente, nuovo,⁷⁰⁶ a cui sembrano esser perdonati i crimini efferati, la dissolutezza e il cedere alle passioni incontrollate, alla maniera di John William Waterhouse.

Su questa linea ideologica mosse anche il già citato Altamura qualche anno dopo con il suo *Acte che sorprende Nerone*, presentato all'Esposizione Internazionale di Roma del 1883. «Nerone era di buona indole, fu educato da un filosofo e amava le belle arti. [...] avea i suoi momenti gioviali, serbava un residuo di generosità ed era amato freneticamente dalla plebe. Saverio Altamura se n'è impadronito in uno di questi momenti. [...] è un quadro stupendo e diventerà popolare ove Nerone non solo venne applaudito ma venne pianto».⁷⁰⁷ Nonostante i debiti maturati nei confronti della pittura d'oltralpe, questi dati testimoniano come una parte dell'ambiente artistico italiano, alla maniera del Morelli, aggiornasse il proprio linguaggio attraverso la lettura delle fonti

⁷⁰⁴ U. Pesci, *Le esposizioni di Bologna*, in «L'Illustrazione italiana», n. 20, 6 maggio 1888, p. 340.

⁷⁰⁵ C. Sisi, *Umbertini in toga*, in «Artista, critica d'arte in Toscana», 1993, pp. 174-189, p. 180.

⁷⁰⁶ P. Coccòluto Ferrigni (Yorick figlio di Yorick), *op. cit.* 1877, p. 188: «Delle sette figure che danno vita alla scena quella che mi piace meno è la figura di Nerone, poco rispondente all'insieme dei lineamenti ormai celebri di quel pazzo furibondo».

⁷⁰⁷ D. Liroy, *La prima La prima mostra artistica italiana in Roma del 1883*, Tipografia dei Classici Italiani, Napoli 1884, pp. 6-7.



Giovanni Muzzioli, *La vendetta di Poppea*, 1876, olio su tela, 161,5x259 cm, Modena, Museo Civico d'Arte



John William Waterhouse, *The Remorse of Nero after the Murder of his Mother*, 1878, olio su tela, 168x94 cm, già mercato antiquario

letterarie classiche e contemporanee come l'*Ashaver in Rom* di Hamerling, tradotto in italiano da Vittorio Betteloni.⁷⁰⁸

Altamura, dal canto suo, si ispirò certamente ad Alma-Tadema e al suo *Anacreonte legge le sue poesie nella casa di Lesbia* del 1870 per l'impostazione di *Donna romana* del 1881,⁷⁰⁹ scena in cui si riscontrano delle evidenti analogie nella struttura dell'opera e nella disposizione dei personaggi e degli oggetti. In particolare, il pittore italiano scelse di inserire il motivo del colonnato, all'interno del quale alternò anche lui i tre astanti, e la balaustra che corre dietro di loro a delimitare l'orto sul fondo per favorire una scansione più armonica dei differenti ambienti in cui si svolse la vicenda. Questo espediente fu già utilizzato dall'olandese nel 1870 per conferire maggiore profondità alla scena. Pur ricorrendo a oggetti diversi, anche la sistemazione delle suppellettili sulla destra della tela appare analoga e sottolinea ulteriormente la profonda riadozione italiana degli schemi compositivi tademiani.

Anche tra le opere italiane presentate alla mostra di Roma del 1883 si possono riconoscere tracce di già avvenuta contaminazione. È il caso della *Cleopatra* di Girolamo Masini, trasposizione marmorea dei già discussi soggetti egizi, resi però attraverso una maggiore coerenza storica e filologica, in particolar modo attraverso un lodevole «studio esatto dei costumi dell'epoca».⁷¹⁰ L'omonima scultura del 1874 dell'artista napoletano Alfonso Balzico sottolinea quanto forte e diffuso fosse il fervore orientalista negli ambienti artistici italiani coevi.⁷¹¹ Dal confronto tra le due sculture sembrano forti le assonanze sia tematiche sia stilistiche, specialmente nella cura dei dettagli e nell'attenzione alla fedeltà filologica. Masini, infatti, adagiò la figura della regina sulla statua di uno dei leoni esposti nella sezione egizia del British Museum di Londra. Non avendo mai visitato la capitale inglese fino a quel momento, è presumibile che, per la realizzazione delle figure leonine, Masini abbia riadottato i motivi osservati nelle opere di Alma-Tadema o quantomeno abbia preso spunto da fonti iconografiche simili, dalle pagine dei giornali artistici, dalle incisioni o dalle fotografie esistenti sul mercato.

⁷⁰⁸ *Nerone (Assuero in Roma)*, H. F. Münster, Verona 1876.

⁷⁰⁹ Scheda dell'opera in E. Querci, S. De Caro (a cura di), *op. cit.* 2007.

⁷¹⁰ N. Lazzaro, *op. cit.* 1883, p. 80

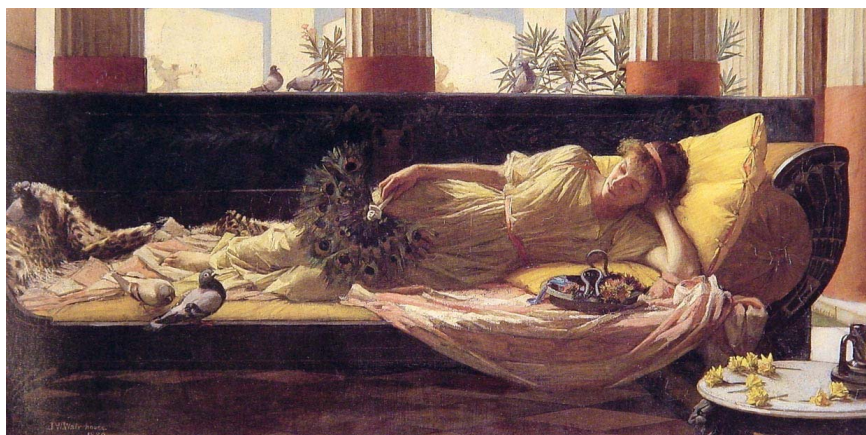
⁷¹¹ Cfr. scheda sull'opera di T. Grassia, in I. Valente (a cura di), *op. cit.* 2014, p. 177.



Lawrence Alma-Tadema, *Anacreon reading his Poems at Lesbia's House*, 1870, olio su tela, 48,3x39,5 cm, collezione privata



Francesco Saverio Altamura, *Donna romana*, 1881, olio su tela, 100x140 cm, Foggia, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea



John William Waterhouse, *Dolce far niente*, 1880, olio su tela, 95x50 cm, Kircaldy, Kircaldy Museum & Art Gallery



Gerolamo Masini, *Cleopatra*, 1882, marmo, Roma, Galleria d'arte moderna di Roma Capitale



Alfonso Balzico, *Cleopatra*, 1874, marmo, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Francesco Netti sembra essere l'artista italiano che più si pose in una posizione intermedia tra le influenze francesi e quelle vittoriane nell'ambito della pittura antica di genere, abbracciando delle scelte stilistiche a metà strada tra i linguaggi di Alma-Tadema e di Gérôme.⁷¹² Più intensa appare l'appropriazione delle soluzioni proposte dal pittore francese nei dipinti di soggetto romano di Netti,⁷¹³ anche se già in precedenza sono riscontrabili i primi debiti stilistici. Nelle tele eseguite durante il suo soggiorno francese, come *Orgia e lavoro*, *Dopo il veglione* e *Dopo l'orgia*, emerge l'interpretazione personale che l'artista italiano fece del famoso *La sortie du bal masqué*, presentato da Gérôme al Salon del 1857. Tramite fotoincisioni fu riprodotto anche il sensazionale *Pollice Verso* del 1872, riapparso poi sulle pagine dei giornali artistici di tutt'Europa, opera a cui Netti sembra guardare nel minimo dettaglio per la figura del gladiatore del suo *Lotta di gladiatori durante una cena a Pompei*. Questa fu forse la sua opera più nota, presentata all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880: «Sul davanti c'è un gladiatore in piedi, aitante, collo stesso elmo dei gladiatori di Gérôme [...]».⁷¹⁴

Netti condivise invece con Alma-Tadema la volontà di rappresentare velatamente i vizi e la degenerazione della società contemporanea in ambientazioni antiche, pur restando scettico circa l'effettiva fedeltà nelle ricostruzioni della vita e delle tradizioni dell'epoca. Netti dubitò del fatto che, nonostante l'esattezza nel dipingere i siti e gli oggetti, «un Romano, supposto che egli tornasse a vivere fra noi, vi si riconoscerebbe dentro. [...] Mancherebbe sempre l'anima e la vita antica che dava a quei luoghi un significato, ora perduto, e che noi non facciamo che congetturare, senza sapere se lo

⁷¹² Sull'esperienza artistica di Netti si veda in particolare P. Spinelli, *Francesco Netti, maestro della pittura ottocentesca*, Castellaneta 1949; C. Farese Sperken (a cura di), *Francesco Netti (1832-1894), un intellettuale del Sud*, Bari (Pinacoteca Provinciale, marzo-maggio 1980), De Luca, Roma 1980; M. Picone Petrusa, *L'arte nel Mezzogiorno d'Italia dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, in G. Galasso (a cura di), *Storia del Mezzogiorno*, vol. XIV, Napoli 1991, pp. 165-241; C. Tartaglia, scheda in F. C. Greco (a cura di), *op. cit.* 1993, p. 148; C. Farese Sperken, *Francesco Netti*, Electa, Napoli 1996.

⁷¹³ Christine Farese Sperken nella sua monografia del 1996 sull'artista osserva come queste assonanze stilistiche tra lui e Gérôme si tradussero anche nell'adozione di *escamotages* fotografici (p. 25): «La tecnica di precisare le figure in primo piano e di sfocare quelle sullo sfondo, o di tagliare oggetti e persone dai margini, sono state assunte direttamente dalla fotografia, che Netti stesso avrebbe cominciato a praticare a partire dal 1885 circa. In *Corte d'Assise*, la composizione semicircolare e la conseguente estensione della scena in orizzontale hanno degli antecedenti iconografici ancora una volta nell'opera di Gérôme. Penso a *Ave Cesar!* e alla *Frine*, quadri all'epoca molto noti e di irresistibile fascino».

⁷¹⁴ F. D. Filippi, *op. cit.* 1880, pp. 168-169.



Francesco Netti, *Dopo la festa*, 1864, olio su tela, 90x131 cm, Santeramo in Colle, collezione privata



Jean-Léon Gérôme, *Suite d'un bal masqué*, 1857, olio su tela, 50x72 cm, Chantilly, Musée Condé



Jean-Léon Gérôme, *Pollice verso*, 1872, olio su tela, 96,5x149,2 cm, Phoenix, Phoenix Art Museum



Francesco Netti, *Lotta dei gladiatori durante una cena a Pompei*, 1880, olio su tela, 115 x 208 cm, Napoli, Museo di Capodimonte

abbiamo indovinato». ⁷¹⁵ Questo commento fu scritto proprio in occasione dell'Esposizione Nazionale napoletana del 1877, a cui Netti partecipò con *Coro antico che esce dal tempio*, opera che lo impegnò a fondo per due anni e che sembrò guardare ad Alma-Tadema nella puntuale ricostruzione archeologica, specialmente nell'architettura del tempio dorico ispirato al tempio di Nettuno di Paestum.

Ancor più di Francesco Netti, Michele Tedesco fu l'artista meridionale che, per la sua produzione neogreca e neopompeiana, più fece riferimento allo stile maturo tademiano. Tedesco conobbe personalmente il pittore olandese tra Firenze e Napoli e fu in contatto con lui durante il suo soggiorno londinese. Anche il pittore italiano, come Alma-Tadema, giocò liberamente con le fonti antiche, conosciute attraverso i materiali fotografici, a stampa e direttamente dalle collezioni museali napoletane, rielaborando sulle sue tele i diversi elementi provenienti dalle civiltà greche e romane. Come sostenuto da Isabella Valente, l'assimilazione della lezione tademiana si concretò nel suo caso in maniera autonoma e indipendente, più schietta perché, a differenza dei suoi colleghi meridionali neopompeiani, egli non fece ricorso alla mediazione morelliana. Ciò rappresenta, infatti, uno dei tratti distintivi della parabola artistica di Tedesco, che lo allontanò «dai modi di Domenico Morelli e dagli orientamenti germinati a Napoli in seno alla sua poetica, spingendolo più verso un'osservazione diretta dell'opera di Alma-Tadema e degli inglesi dei circoli vittoriani, osservazione che sarebbe stata possibile, peraltro, già a Napoli, durante uno dei soggiorni del pittore olandese». ⁷¹⁶ Oltre agli elementi decorativi volti a rafforzare il carattere evocativo delle ambientazioni, più tecnicamente la vicinanza del linguaggio di Tedesco a quello del pittore olandese sembra concretarsi nelle strutture delle proprie opere, più precisamente nei tagli orizzontali delle scene in cui le figure in primo piano si antepongono ai tipici fondali caratterizzati da mari e cieli mediterranei. ⁷¹⁷

⁷¹⁵ F. Netti, *op. cit.* 1895, p. 266.

⁷¹⁶ I. Valente, *L'Osservazione del vero e l'immaginazione dell'antico*, in I. Valente (a cura di), *Michele Tedesco. Un pittore lucano nell'Italia unita, 1834-1917*, Potenza (Pinacoteca provinciale, 4 febbraio-15 aprile 2012), Calice ed., Rionero in Vulture 2012, pp. 37-68, p. 56.

⁷¹⁷ Ivi, p. 58.



Francesco Netti, *Coro di danza greca*, olio su tela, 103x191 cm, Bari, collezione privata



Francesco Netti, *Coro greco*, olio su tela, 75,5x198 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Francesco Netti, *Coro antico che esce dal tempio*, 1877, olio su tela, 112x207 cm, Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti

Carlo Sisi ha sottolineato la lontananza tra i linguaggi di Cesare Maccari e Jean-Léon Gérôme, evidenziando l'opposizione tra la pittura di "idee" del primo e l'erudizione archeologica, unita alle sfumature sensuali, delle opere del secondo.⁷¹⁸ Pur essendo innegabile l'inesistenza di richiami erotici così espliciti nelle opere del pittore italiano, mi sembra tuttavia probabile che un'opera molto nota come *La mort de César* di Gérôme, presentata all'Esposizione universale del 1867,⁷¹⁹ abbia potuto ispirare il Maccari per la redazione del suo *Cicerone denuncia Catilina in Senato* del 1880. Nonostante le differenze nei modellati dei personaggi, una certa vicinanza tra le due opere è riscontrabile nella scelta del formato panoramico ad andamento semicircolare della scena, nella tripartizione della stessa e nell'analoga disposizione sia degli scanni sia dell'elemento decorativo del braciere, che ricorre nella parte sinistra di entrambe le composizioni. La figura di Catilina, rappresentato dal Maccari in posizione isolata e pensosa, appare come una volontaria citazione della figura dell'opulento e disinteressato senatore seduto nella parte destra della tela francese. Alcune fotoriproduzioni dell'opera di Gérôme, appartenenti alla serie *Galerie photographique*, sono ancora oggi conservate al Musée Goupil di Bordeaux.⁷²⁰ L'imponente rete commerciale della Maison Goupil⁷²¹ favorì la circolazione del dipinto a livello internazionale accrescendone la fama⁷²² in Italia e nel resto del mondo. È impensabile che un artista dell'epoca, minimamente aggiornato sulle novità contemporanee, non conoscesse le opere più celebrate di un pittore come Gérôme. Le scelte iconografiche delle sue tele più note sembrano aver ispirato le più differenti scuole pittoriche del secondo Ottocento europeo.

Ancor più che in Maccari, credo che il *Giulio Cesare* di Ettore Ximenes rappresenti in questo senso uno dei più chiari esempi di contaminazione gérômiana, stavolta non tanto nella struttura dell'opera quanto nella puntuale scelta iconografica. Ximenes traspose su marmo il personaggio su modello francese. La posa del corpo

⁷¹⁸ C. Sisi, *Fra Babilonia e Pompei. Teoria e immaginazione dell'antico*, in E. Querci, S. De Caro (a cura di), *op. cit.* 2007, pp. 138-156, p. 154.

⁷¹⁹ Un'altra versione del dipinto, oggi perduta, focalizzata solo sul corpo esanime di Cesare, fu presentata dall'artista francese al Salon del 1859.

⁷²⁰ Inv. 94.III.2.17 (16), Bordeaux, Musée Goupil.

⁷²¹ Sull'argomento si invita alla consultazione di H. Lafont Couturier, *État des lieux*, vol. 1-2, Musée Goupil, Bordeaux 1994 e 1999.

⁷²² L. des Cars, scheda dell'opera, in L. Des Cars, D. De Font-Réaulx, *op. cit.* 2010, pp. 124-125.

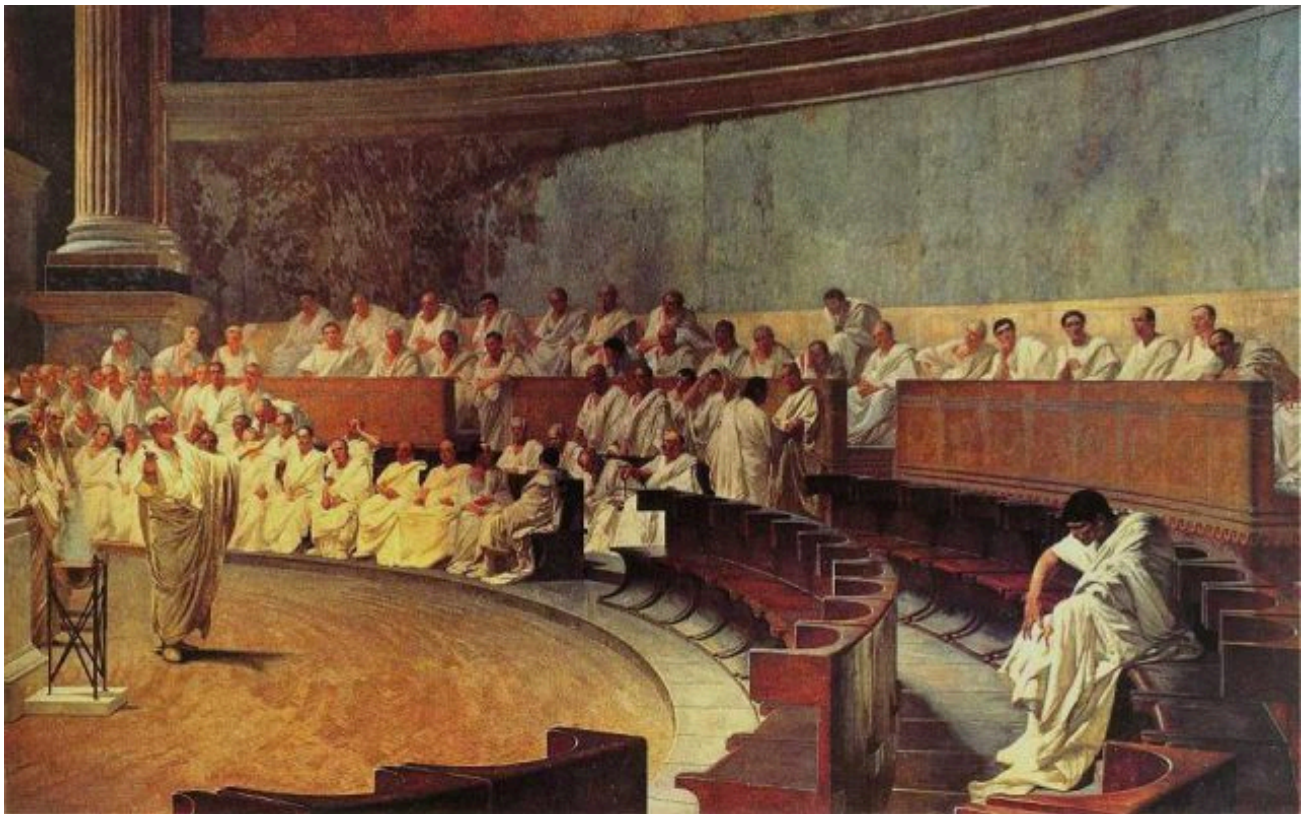
esanime sembra poi rifarsi a due modelli di Gérôme: il primo è evidentemente la suddetta *Mort de César*, l'altro è il *Saint-Jérôme* del 1874,⁷²³ opera che l'artista italiano poté certamente osservare dal vero all'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877.⁷²⁴ Non in ultimo, Ximenes riprese dal maestro francese finanche l'elemento della sedia riversa, allegoria dell'avvenuto rovesciamento di potere. La scultura fu esposta a Roma nel 1883.

⁷²³ I. Valente, *ad vocem*.

⁷²⁴ P. Coccoluto Ferrigni (Yorick figlio di Yorick), *op. cit.* 1877, p. 188: «È stata però una gran fortuna per noi che il celebre artista francese abbia consentito a dipingere un *calembourg* per mandarcelo in luogo della sua carta da visita...un leone, un Girolamo: Léon Gérôme...*on n'a pas plus d'esprit!* ...è un rebus a olio!».



Jean-Léon Gérôme, *La mort de César*, 1867, olio su tela, 215,9x368,3 cm, Baltimora, Walters Art Gallery



Cesare Maccari, *Cicerone denuncia Catilina*, 1880 ca., 400x900 cm, Roma, Palazzo Madama



Jean-Léon Gérôme, *La mort de César*, 1867, dettaglio



Jean-Léon Gérôme, *Saint-Jérôme*, 1874, olio su tela, 69x93 cm, Francoforte, Stadel Museum



Ettore Ximenes, *Giulio Cesare*, incisione tratta da «L'Illustrazione italiana», n. 8, 25 febbraio 1883



Vasily Smirnov, *Nero's Death*, 1888, olio su tela, San Pietroburgo, Mikhailosky Palace

Conclusioni

Immaginare che un artista della seconda metà del XIX secolo non si sia relazionato al *medium* fotografico contemporaneo sarebbe oggi anacronistico e impensabile. La fotografia ha maturato il proprio linguaggio basandosi, come punto di partenza, su dei canoni estetici preesistenti dettati dalla pittura. Questi due codici nel tempo si sono affiancati, creando poi un rapporto reciproco e proficuo. La condivisione di una matrice comune con la pittura condusse la fotografia a legittimare il proprio *status*. Questo fenomeno permise a molti artisti di poter attingere a queste fonti in maniera più libera, con sempre meno timori e condizionamenti, deterrenti che fino all'ultimo decennio dell'Ottocento ne impedirono un utilizzo schietto. Ciò sembra verificarsi in maniera convinta nel caso delle produzioni orientaliste italiane, come si è visto per Alberto Pasini. Fino a oggi è stata sottovalutata la vicinanza dell'artista parmense a questo tipo di immagini, ma il fondo fotografico, attualmente in possesso dei suoi eredi, invita a considerare la possibilità che Pasini possa essere ritenuto anch'egli, sebbene in minima parte, un orientalista "d'invenzione". Non a caso, come si è detto, la maggior parte del suo lavoro si svolse in atelier. Le prove fotografiche dei tipi orientali costituirono un ricco repertorio di cui dotarsi per arricchire le sue composizioni di personaggi esotici in maniera più facile e rapida, così come le fotografie urbane suggerirono a pittori orientalisti come Pasini quei punti di vista e quei tagli prospettici esasperati attraverso cui articolare le proprie scene. I fotografi come Félix Bonfils, Maxime Du Camp, Félix Teynard e James Robertson determinarono un nuovo modo di osservare e rappresentare le città del Vicino Oriente, influenzando sui linguaggi artistici dei vedutisti come Pasini.

Le richieste dei mercanti contribuirono a saldare il triplice legame creatosi tra pittura, fotografia e circuiti commerciali. Le origini di questo fenomeno risalgono alle prime *cartes de visite*, che, come già dimostrato, condizionarono l'evoluzione del genere del ritratto,⁷²⁵ così come le immagini di Nadar. Come sostenuto del resto da Dominique de Font-Réaulx, «il successo commerciale permise alla fotografia di penetrare abbastanza velocemente nella società e condusse a un giudizio severo della nuova invenzione, legata

⁷²⁵ A. Scharf, *Art and photography*, Allen Lane the Penguin press, Londra 1968, pp. 51-53.

al commercio più che all'arte».⁷²⁶ Le fotografie più diffuse sul mercato furono di certo le prove più facilmente reperibili e fruibili per gli artisti, contribuendo così in maniera attiva al processo creativo di un'opera. Nel caso di Domenico Morelli, la lettera inviata da Goupil il 9 marzo 1876 è particolarmente rilevante perché apre ampi orizzonti di riflessione proprio sulla posizione assunta dalla fotografia nei meccanismi di un commercio dai ritmi vertiginosi, legato a commissioni e richieste pressanti. La figura del mercante, salita alla ribalta sfruttando il declino delle accademie e sostituendole poi nell'orientamento dei gusti e delle produzioni artistiche, acquisisce l'inusuale veste di fornitore di fotografie come fonte iconografica, inserendosi così in una trama di scambi che fino ad allora era stata una prerogativa propria degli artisti, come emerge dalle loro corrispondenze private.

La fotografia incentivò i contatti tra gli ambienti italiani e le diverse scuole straniere, come si è visto, per esempio, per la pittura neopompeiana. L'ultimo capitolo ha dimostrato come la circolazione di queste prove avvenisse secondo un flusso continuo proveniente da ogni direzione. Non sembra azzardato affermare che, sotto certi aspetti, queste fotografie costituirono una base comune per scuole artistiche straniere profondamente differenti tra loro. Ciò va a rafforzare il ruolo di *trait d'union* di questo *medium*. Anche in questo frangente la fotografia subentrò come parte dei meccanismi commerciali. Essa costituì una fonte precisa e veritiera per tutti quei dipinti d'ambientazione neopompeiana che fecero della fedeltà dei dettagli, delle ambientazioni e dell'oggettistica antica, il perno del loro successo commerciale.

In simili dinamiche s'inserì anche la fotografia di riproduzione, che fu senza dubbio il principale vettore di diffusione e di accoglienza delle produzioni straniere in Italia, e, viceversa, di quelle italiane all'estero. Anche le fotoriproduzioni risposero alle esigenze dei mercanti, come si è visto per gli album fotografici conservati nel fondo Dieterle di Los Angeles. Questi all'inizio rappresentarono dei validi supporti visivi ai registri d'entrata e uscita delle opere e poterono verosimilmente essere mostrati ai clienti interessati. Le riproduzioni fotografiche delle opere furono per i mercanti un valido strumento per curare i rapporti con i propri artisti. La vicenda presa in analisi di De Nittis,

⁷²⁶ D. De Font-Réaulx, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Flammarion, Parigi 2012, p. 59.

desideroso di ottenerne degli esemplari come *souvenir* dei dipinti venduti o come fonte iconografica per successive composizioni, rappresenta di certo un caso molto comune per l'epoca. La fotografia di riproduzione, quindi, sembra partecipare al fenomeno in maniera duplice: *in primis* fungendo allo scopo di diffondere le opere italiane, e in seguito contribuendo alle fasi creative di una nuova opera, arricchendo il processo d'invenzione di un artista.

Anche se il legame con le dinamiche commerciali sembra aver assunto un ruolo preponderante e sempre crescente nel corso dell'indagine, bisogna pur dire che, nel caso specifico dei rapporti tra Francia e Italia, il dialogo tra fotografia e pittura non si limitò esclusivamente a queste finalità, ma anzi iniziò col proporre agli artisti dei nuovi modi di vedere e tradurre il reale. Questo si riscontra, in particolare, al termine dell'Esposizione universale parigina del 1855, da cui gli italiani riportarono i dettami che, assieme alla lezione dei pittori di Barbizon, contribuirono a formare la poetica macchiaiola toscana, di cui fece parte anche la fotografia, che, in quell'occasione, per la prima volta si era mostrata in maniera così imponente agli occhi degli artisti. Dalla visita parigina sembra poi derivare la loro infatuazione per il nuovo *medium*, tradotta poi nell'uso amatoriale dell'apparecchio fotografico, come dimostrato nel 2008 da Monica Maffioli nel caso dei Macchiaioli.⁷²⁷ Questo portò però a un paradosso nel loro metodo di lavoro, perché, se da un lato la fotografia spinse gli artisti a lavorare inizialmente all'aria aperta, dall'altro consentì anche delle sessioni pittoriche in atelier, dove questi poterono lavorare in maniera più comoda e attenta partendo dalle suddette prove fotografiche. Questa pratica obbliga quindi a una cauta rivalutazione del concetto di pittura *en plein air*, da sempre riconosciuto come il tratto caratteristico della pittura macchiaiola, di cui certamente bisogna parlare, ma quantomeno in maniera più limitata e meno assoluta rispetto a come è stato fatto fino a oggi.

Come per tutte le arti visive, la città di Parigi ha rappresentato per gli italiani una tappa obbligata per l'aggiornamento dei propri linguaggi ai più moderni codici dell'arte. Questo discorso è valido anche per la fotografia. La città divenne la nuova "Mecca fotografica" sia per l'alto numero di professionisti del settore ivi operanti, sia perché qui

⁷²⁷ M. Maffioli (a cura di), *I Macchiaioli e la fotografia*, Firenze (Museo Nazionale Alinari, 4 dicembre 2008-15 febbraio 2009), Fratelli Alinari, Firenze 2008.

fu possibile rendersi conto degli ultimi progressi tecnologici raggiunti dall'industria fotografica. In questo senso, i carteggi qui analizzati di Guido Carmignani e di Luigi Mussini appaiono particolarmente esemplificativi e interessanti. Dalle lettere del primo, arrivato in Francia per apprendere la lezione dei pittori di Barbizon, ci si rende conto che ben presto il suo principale intento divenne l'acquisto del materiale fotografico più moderno e a miglior mercato da inviare o riportare a Parma, i cui circoli artistici avevano comunque già maturato un discreto interesse verso questo *medium*. Simile fu l'esperienza di Luigi Mussini, che sfruttò la fotografia come un ponte tra Siena e Parigi per agevolare l'accoglienza della sua produzione – e per una conseguente promozione commerciale – nell'ambiente accademico della capitale francese. Per certi versi, rivolgendosi per questa operazione a Charles-Louis Michelez, Mussini rappresenta un ulteriore esempio dell'intimo legame esistente tra fotografia e mercato, concretato stavolta nell'utilizzo di un intermediario di primo piano della scena culturale parigina.⁷²⁸ Con la sua campagna di “propaganda fotografica”, infatti, Mussini mirò a sollecitare lo Stato francese all'acquisto del suo dipinto *L'Educazione a Sparta*,⁷²⁹ opera che, come si è detto, confluì poi nelle collezioni del Musée du Luxembourg.

In definitiva, pur presentando dei nuovi spunti di riflessione e aver approfondito degli aspetti ancora poco chiari sull'argomento, quest'indagine non può ritenersi conclusa, o quantomeno essa non può ancora fornire delle risposte totalmente esaustive agli interrogativi di partenza. È pur vero che l'ostacolo principale alla completa comprensione della problematica è rappresentato dalla vastità dell'argomento trattato. I legami e le connessioni tra fotografia e pittura, in particolare, «sono infiniti, troppi per poterli ricordare singolarmente».⁷³⁰ Questo limite, però, può al tempo stesso rappresentare uno spunto incoraggiante per continuare l'indagine su tematiche dai risvolti sempre nuovi.

⁷²⁸ Michelez fu una personalità molto nota a Parigi. Fu a lui che, per la prima volta, nel 1864, il governo imperiale francese affidò la realizzazione di un album di riproduzioni fotografiche delle opere acquistate dallo Stato, riunite poi in *Albums du Salon* fino al 1880.

⁷²⁹ Parigi, Archives Nationales de France, *Archives des Musées Nationaux – Département des peintures du Musée du Louvre, 1711-1870, série P, vol 15, 20144790/129*, 12 luglio 1870.

⁷³⁰ M. Miraglia, *Mimesi e modernismo. Dalla metà dell'Ottocento all'esperienza pittorica e fotografica di Giulio Aristide Sartorio*, in *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*, Roma (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012), Mondadori Electa, Milano 2011, pp. 14-23, p. 18.

Decentrando l'asse della ricerca, ad esempio, bisognerebbe al più presto rivolgere una certa attenzione al commercio e al collezionismo americano di opere d'arte italiane nel secondo Ottocento. La Maison Goupil, attraverso la sua succursale gestita da Knoedler, diede effettivamente vita a un mercato in cui nuovi collezionisti si ispirarono in tutto e per tutto ai gusti e ai modelli europei. L'impatto dell'arte italiana sulla scena statunitense della seconda metà del XIX secolo rappresenta un argomento ancora poco studiato, destinato ad assumere un'importanza sempre maggiore nel tempo, anche alla luce delle collezioni private ancora ignote, fonti preziose per il ritrovamento di dipinti finora d'ubicazione sconosciuta o totalmente ignoti. Il primo passo può essere lo studio più minuzioso e prolungato del vasto fondo Dieterle, conservato al Getty Research Institute e già preso in considerazione in questo lavoro. In particolare, un'indagine incrociata tra i *Knoedler Records* e i registri di vendita di Goupil e dei suoi successori potrebbe essere il punto di partenza promettente per un primo riconoscimento dei mercanti e dei collezionisti americani di opere italiane. I registri della ditta *Knoedler* – la cui digitalizzazione dovrebbe concludersi entro la fine del 2016 – rappresentano delle fonti estremamente preziose e ancora da decifrare anche per quanto riguarda l'aspetto della riproduzione fotografica. Come si è fatto per Goupil, un discorso interessante potrebbe essere condotto sull'editoria delle opere italiane del secondo Ottocento in ambiente americano. Non di rado le pagine redatte da Michael Knoedler riportano le specifiche delle fotoriproduzioni da lui realizzate e destinate al mercato d'oltreoceano – ma anche quelle acquistate o rivendute alla stessa ditta di Goupil in Europa – informazioni molto dettagliate nelle descrizioni dei tipi di esemplari, delle tecniche di riproduzione, dei formati e dei prezzi, sicuramente di difficile interpretazione in un tempo così limitato.

Apparati

In questa sezione sono raccolte le lettere inedite risultate più utili nel corso dell'indagine. Questi materiali sono stati ritrovati in differenti fondi d'archivio e si sceglie di trascriverle qui senza correzioni, rispettando lo stile originale dei loro autori.

Archivio privato, *Copialettere* di Luigi Mussini, da www.memofonte.it

Luigi Mussini a Jacques-Édouard Gatteaux

Mon cher monsieur, ce n'est que d'hier que je suis enfin en possession des photographies des Pinturicchio de la Libreria dont je vous avais annoncé l'envoi. Elles ne sont pas toutes également réussies comme photographies, mais au moins la série est en complet, et les tableaux ne sont pas mutilés dans les espèces faits puisqu'ici d'après les originaux. Les copies qui ont servi de type sont d'ailleurs d'une fidélité irréprochable. Certes les fresques de la Libreria ont été d'être dans leur cadre, cette salle qu'aller décorent si merveilleusement. Car ce n'est pas du Raphaël, ni même de Giotto; mais je pensai que comme souvenir de Sienne, cette ville artistique qui vous a si vivement impressionné, il pouvait vous intéresser d'y jeter les yeux.

D'ailleurs à cette époque cela peut me tenir lieu de carte de visite du jour de l'an, et je vous la transmets, monsieur, avec tous mes meilleurs souhaits et avec l'expression de plus profond respect et de plus affectueux dévouement. J'ignore pourtant si en remettant mon pli à votre ministère des affaires étrangères (fait de pouvoir l'expédier franco d'ici) il me subira grand retard dans l'attente d'une exception d'envoi.

Veillez agréer tous de même mon cher monsieur, l'assurance de ces sentiments sincères de votre bien dévoué serviteur et ami Luigi Mussini. Sienne 24 décembre 1868.

Luigi Mussini a Michel Dumas

Cher monsieur Dumas, l'accueil si affectueux et tant festos que vous m'avez fait en souvenir de vos bons et fraternel rapport d'autrefois, m'enhardit à vous demander un petit service. Je craignais d'abuser de votre bonne amitié et du temps que vous employez si bien et si noblement au service des grands principes d'art qui s'en vont, si la Rue Jacob étant tout près de chez vous, je n'avais la certitude d'empiéter aussi peu que possible sur vos travaux. Voilà de quoi il s'agissait.

Après avoir eu l'heureuse chance de voir mon tableau acquis par l'Etat à destination du Luxembourg je donnai à monsieur Michelez photographe 45 Rue Jacob le droit de reproduction à la seule condition qu'il m'en donnerait 15 épreuves. Cela convenu entre lui et moi je laissai le nom, de cinq ou six personnes qui à Paris m'avaient fait l'honneur de me demander la photographie de mon tableau, en le priant de la leur faire parvenir de ma part, et de m'envoyer le restant de 15 épreuves à Sienne. Il devait faire son négatif à

l'Ecole des b[eaux] a[rts] le lundi 19 novembre et monsieur Haro devait à cet effet avoir vers ma toile dès la veille.

Monsieur Arago m'avait promis de son côté d'avertir promptement qu'on eût à laisser à monsieur Michelez toute liberté d'opérer d'après le tableau. Je n'avais donc rien avisé enfin que monsieur Michelez pût faire son affaire au plutôt comme il le désirait.

L'a-t-il fait? A-t-il réussi? a-t-il remis les épreuves aux destinataires? est-il en mesure de m'envoyer bientôt les miennes? voilà une série de questions que vous seriez bien bon, cher monsieur Dumas, de soumettre à monsieur Michelez.

S'il prend sur lui de me faire réponse directement, rien de mieux, mais cela me priverait du plaisir que j'aurais à avoir de vos nouvelles et de continuer les rapports si heureusement renoués entre nous après tant d'années. Certain de votre obligeance, cher confrère je vous en remercie d'avance.

Que je vous dise mots de mon voyage qui n'est pas allé comme sur des roulettes. Le Mont Cérvis et ses avalanches m'a joué le mauvais tour de me tenir avec une masse de compagnons d'infortune en ôtage pendant quatre jours à Landebourg au milieu de la neige, mal logé, mal nourri et écorché à discrétion. Après quoi 12 heures pour passer la montagne, en traîneau jusqu'à Saint Martin, où le train Fell nous a pris pour achever la descente jusqu'à Suse non sans dérailler deux fois au bord de l'abîme. Bata il est blessé à mort le grand Géant et nous le passerons bientôt sans passer par ses fantaisies brutales. Il était pourtant bien beau! plus beau que du Calame par exemple. Mais voilà assez long voyage. Si vous voyez votre cher et excellente monsieur Gatteaux veuillez me rappeler à lui.

Mille bon souhaits et strette di mano de votre tout dévoué Luigi Mussini. Sienne 19 décembre 1869.

Luigi Mussini a Madame Colombari

Chère madame Colombari, il était bien temps que monsieur le photographe exécutât l'ordre que je lui avais laissé en quittant Paris. J'ignore si la reproduction est réussie ou même passable, car je n'ai pas encore reçu les épreuves que ce monsieur me doit. Vous y avez dû tout de même l'intention de me rappeler à vous, puisque l'œuvre, quelle qu'elle soit, fait penser à l'ouvrier. En guise de complément j'ajoute à cette lettre l'image de ma triste figure faites il y a deux ans, et j'espère bientôt vous envoyer celles de mes fillettes, si notre photographie s'en tire mieux qu'autrefois.

Du reste j'allais vous écrire chère Madame lorsque votre bonne lettre m'arrive, qui me fait mieux sentir le poids de mon long silence, mais ne me cause pas moins un immense plaisir ne fût-ce que par la bonne et chère nouvelle que vous me donnez de nous arriver à la fin du mois d'août. C'est si beau que crois rêver. Beau rêve ami, mais qui va se réaliser.

Adeline s'en réjouit aussi beaucoup. Ainsi que mes enfants qui en vous nommant chaque fois qu'elles montrent avec orgueil aux amis vos cadeaux ajoutent qu'elles voudraient bien vous connaître. A propos il faut nous prévenir, car elles devraient aller passer le mois de septembre chez une tante à quelques lieux d'ici, et ou ne veut pas vous manger s'entende! Il y a aussi la sœur d'Adeline ce madame Bourcard qui de

Bâle se rend à Livorne à cette époque et qui la voudrait par là. Il s'agit donc de tout arranger de façons à être à notre poste lors de votre arrivée à Sienne. Je n'ai pas besoin d'ajouter l'Hôtel Mussini qu'on descend, pauvre petit hôtel où il n'y a de bon que des cœurs d'amis. Mais à Sienne il n'y a pas de bons hôtels [p. i.]. Et voilà Michel remêtré de la blanche robe de candidat un sacerdoce de l'art! Que cela vous plaise ou ce siècle de marchands, de chemin de fer, et de 5% je le crois sans peine. Mais du moment que la vocation est réelle, et la volonté ferve et puissante, un talent supérieur est bout de la route [lacuna].

Luigi Mussini à Isidore Pils

Cher ami, nous nous sommes quittés un coin de la Rue Pigalle en nous disant toujours comme de bon vieux amis et cela m'a fait si grand plaisir qu'en ces quelques lignes je vous t'en donne de ces charmants tu toi te dont nous nous sommes avisés si tard; voici même à la dernière heure. C'est que nous avons eu du guignon. Je t'ai manqué trois fois à ton atelier, où j'aurais bien aimé m'asseoir comme autrefois et jouer et rire comme autrefois, car rien n'est changé Dieu merci, sauf que nous grisonnons en peu, que ton talent a grandi que tu es devenue un maître.

De mon côté j'ai travaillé, étudié, enseigné, mais le cœur n'a pas vieilli. Maudit guignon! avec cela tu as été malade, et ce petit mois s'est envolé comme un lampion sans que dans cet interminable Paris nous ayons pu nous raccrocher. [p. i.]. C'est pourquoi je t'écris d'autant que j'ai te remercier de démontrer que tu as bien voulu faire auprès de monsieur Goupil. [p. i.] Au dernier moment j'ai mis la main sur un photographe qui s'est rangé à reproduire mes grecs. [p. i.] L'œuvre et l'ouvrier ne pouvaient être accueillis avec plus de bienveillance. L'achat du tableau et son envoi au Luxembourg et tout cela, comme tu le pense bien, m'a mis en verve de piocher fame, sans compter le bon effet que cela a produit en mon pays, où quelques intimes à moi (qui n'en a pas?) étaient aux écoutes. Aussi mes amis et mes élèves sont bien contents [p. i.] nous avons aussi l'armée des novateurs révolutionnaires. [p. i.].

Quand tu vois monsieur Coignet à l'Institut veux-tu me faire l'amitié de lui dire que j'étais trop flatté de l'honneur qu'il m'a fait de me demander la photographie de mon tableau pour l'oublier; et que j'ai chargé le photographe monsieur Michelez de lui faire hommage d'une épreuve de ma part, si tôt que possible.

Adieu mon bon. Je te souhaite la bonne année et te serra la main furieusement.

Tout à toi Luigi Mussini. Sienne 21 décembre 1869

Luigi Mussini à Charles-Louis Michelez

Cher monsieur Michelez, j'ai appris par mon ami monsieur Dumas que la photographie de mon tableau a réussi aussi bien que le permettaient certains tons chauds. Veuillez je vous en prie me donner les noms de personnes aux quelles vous l'avez envoyée à Paris de ma part, car je n'ai pas bon souvenir de la petite liste que je vous en laissai. Je vous écrivais des Gênes pour y ajouter le nom de monsieur Sauzay 41 Rue Laval et

si je ne l'y avais pas mis, je vous prie d'y ajouter celui de monsieur le Vicomte Henri Delaborde à La Bibliothèque Impériale Rue Richelieu.

En m'envoyant le restant des 15 épreuves, je vous prie de me dire à quel prix je pourrai par la suite vous en demander d'autres. Je pense bien que vous en mettrez en commerce chez nos correspondant d'Italie comme monsieur Maggi à Florence et Turin dont c'est la spécialité. A Sienne le placement en serait aussi bien facile.

Agriez mes compliments distingués Luigi Mussini. Sienne 8 janvier 1870.

Luigi Mussini a Eugène Sauzay

Cher mon Sauzay, comme il m'en a coûté de partir sans vous serrer encore la main à vous cher monsieur, à madame Sauzay, dont je ne saurais pas oublier l'accueil si amical après de longues années, et à monsieur votre Fils. Et pourtant en laissant tristement ma carte, j'espérais encore revenir Rue Laval et avoir meilleure chance. Mais je n'en étais pas sûr, car mon départ du lendemain était irrévocablement fixé par l'avis que j'en avais donné à Bâle où des neveux m'attendaient.

J'éprouvais le besoin de vous remercier encore de marques d'intérêt que vous m'aviez donnés et de vous apprendre moi-même l'heureuse échéance de ma petite campagne artistique, l'achat de mon tableau par l'Etat à destination du Luxembourg. Je savais l'accueil que vous aviez fait à cette bonne nouvelle.

J'allais vous dire aussi qu'un bon photographe monsieur Michelez- Rue Jacob 45 avait de moi le droit de reproduction de mes petits Grecs à charge de m'en donner quelques épreuves, dont me devait vous êtres par lui envoyer de ma part; ce qu'il a dû faire ou ne saurais tarder de faire. Mais, comme je le craignais un peu, les dernières formalités au Ministère, banquiers, actes de procuration m'ont si bien pris mon temps jusqu'à la dernière heure qu'il a bien fallu courir hors d'halaine au chemin de fer, le cours gros des regrets.

Quelqu'un l'a dit, et je viens d'en faire l'expérience toujours pénible à notre coeur voyage la plus part du temps au sens inverse de notre personne. Le bonheur de revoir à Paris de chers et incomparable ami a été tout le temps doublé de la nostalgie de la famille, et le Papa soupirait après ses fillettes bien aimés assailli par des craintes chimérique. Eh bien! C'est maintenant le tour de la nostalgie et des regrets sans fin à l'adresse de mes bons amis de Paris, que je ne puis me consoler d'avoir si tôt et si brusquement quittés. Aussi ce pauvre coeur est-il en train de prendre comme un fou les rues de Paris en s'arrêtant souvent Rue de Laval, où je crois me voir encore lorsque vous m'admettiez amicalement dans votre cabinet et où je reçue de vous le charmant cadeau de ce beau livre, souvenir précieux et cher. Il est en ce moment à Florence, où il est lû, goûté, par les artistes et amateurs distingués formant le quator de mon frère et la petite Cénacle de la Société Cherubini...Mais je m'oublie, et je vous prend une trop grande part de votre temps, si bien si utilement rempli.

Je termine en vous adressant tous mes voeux pour la nouvelle année. Veuillez me rappeler au bon souvenir de madame Sauzay et de cher votre fils; et agriez cher monsieur Sauzay l'assurance de tous mes sentiments les plus affectueux. Tout à vous Luigi Mussini. Sienne 8 janvier 1870.

Luigi Mussini a Léon Cogniet

Monsieur, l'accueil si sympathique que l'académie a digné faire à mon petit oeuvre à été marqué par son incident dont le souvenir m'est bien cher. Comment oublierais-je en effet que monsieur Lion Coignet me fait l'honneur de m'en demander la photographie. Il ne tiendrait qu'à un d'en être orgueilleux et fier: mais qui ne sait que les artistes ne sont aussi ceux qui dans les choses de leurs confrères sont les portés à ne tenir compte que de quelques qualités qui s'y trouvent et de quelques bonnes intentions. Je tiens tout de même à vous dire, monsieur, maintenant que la photographie est faite et que monsieur Michelez va vous en faire parvenir une épreuve de ma part, combien j'ai été touché de cette marque d'intérêt que vous avez bien voulu me donner. C'est la crainte d'être indiscret qui seule m'a empêché d'aller pendant mon court séjour à Paris, vous témoigner à vive voix, mieux que je ne l'ai pu à l'Institut, le sentiment que j'espère ainsi de vous expression. Du reste s'est tous mes illustres confrères que j'aurais voulu pouvoir aller remercier individuellement de leur bienveillant accueil.

Si j'ai profondément senti ce qu'il l'avait d'honorable pour moi, je lui dois sans aucune doute le mon ouvrage, acquis par l'Etat, a eu l'honneur d'être destiné au Musée du Luxembourg. Que de raison pour moi de regretter la brièveté obligée de ma demeure en ce beau et cher Pays qui est désormais pour moi une seconde patrie. Il m'est doux, monsieur, de vous les témoigner, ainsi que le sentiment de gratitude avec les quels je vous prie de recevoir l'expression de ma bien haute considération et de mon entière dévouement
Luigi Mussini. Sienne 10 janvier 1870.

Luigi Mussini a Henri Delaborde

Bien cher monsieur, j'ai dû quitter Paris sans vous serrer la main, sans vous exprimer toute ma reconnaissance du bon et fraternel accueil que j'ai reçu de vous; et j'ai dû partir avec le regret de vous savoir souffrante. Tout cela a tenu grande place dans le sentiment pénible avec le quel j'ai entendu sonner l'heure du départ. Monsieur le baron de Geymüller a eu la bonté de me donner depuis de vos nouvelles qui n'étaient pas encore, il s'en faut, telles que je les souhaitais.

J'attendais pour vous adresser quelques lignes de vous savoir à peu-près rétabli. Cette bonne nouvelle mon ami Haussoullier devait de me la donner, et j'ai hâte de vous dire combien elle me répondit. Au sentiment de haute estime que m'inspirait depuis longtemps votre talent et votre caractère venait de s'ajouter la connaissance intime de la bienveillance et de l'amabilité dont vous avez bien voulu me donner de si précieux témoignages, si bien que je n'ai pas craint d'y avoir eu avec un chambre parfois indiscret. Que de raison pour moi de vous être, mon cher monsieur, plus que jamais attaché par les siens si doux de l'estime, de la sympathie et de la gratitude! Ces sentiments sont inséparables aussi du souvenir de l'aimable accueil que madame Delaborde a daigné me faire et dont j'ai bien vivement regretté de n'avoir pu la remercier. Je dois en dire autant de monsieur et madame Gruyer.

Monsieur de Geymüller vous aura dit combien à cet égard j'ai regretté la hâte avec la quelle il m'a fallu reprendre la route de mon pays où des drosiers indéclinables me s'associaient que trop bien à la puissance de l'aimant dont le autre d'attractions étaient mes deux fillettes bien-aimés, dont les petits bras étaient tendu vers moi. Il vous aura dit aussi que le Mont Cérvis s'est chargé d'ajouter [p. i.] si je m'étais attardé quelques jours à Paris je n'eusses pas subi la loi de ses avalanches et ésié la Italia forcié d'un village Alpestre burré de neige pendant trois interminables jours. Je ne vous parlerai pas de l'heureuse issue de ma petite campagne artistique car la satisfaction que vous en aurez ressentie et, je n'en doute pas, au moins égale à celle que j'ai dû en éprouver moi-même. L'approbations que l'Académie daigne accorder à mon petit ouvrage, sans aucun doute, en grande part à ce résultat dans le point le plus saillant et le placement de ma toile au Musée du Luxembourg. Tout cela a eu de l'écho chez nous, et mes ennemis intimes (qui n'a de ces intimes là en son pays natal?) en ont été pour le moment décontenueurs. Après tout il n'y a là un jeu qu'une question de principes et malheureusement en Italie c'est les novateur qui ont pour eux la force du nombre, et à l'abtension de ceux qui devraient par la parole mettre au frein au déreglement des idées, en éclairant et en dirigeant l'opinion publique.

En allant prendre congé de monsieur Charles Clément je le remerciai de l'article qu'il m'avait dit avoir déjà envoyé aux Débat. A présent, après lecture, j'en vous prie de lui témoigner ma gratitude à la première occasion. Ce que je n'ose point, c'est de me laisser aller à entoner une seconde feuille. Acceptez donc tous mes meilleurs vouex de nouvelle année et l'expression de mes sentiments les plus affectueux.

Tout à vous Luigi Mussini. Monsieur Michelez photographe Rue Jacob 45 à qui j'ai donné le droit de reproduction de mon tableau à chargé de m'en donner quelques épreuves vous admettra une de celles de ma part, veuillez l'agréer en hommage de l'auteur. Sienne 11 janvier 1870.

Luigi Mussini a Jacques-Édouard Gatteaux

Cher monsieur Gatteaux, j'adresse aujourd'hui a monsieur Beulé la petite notice sur les restaurations de Santa Croce pour en faire communication à l'Académie. J'ai élagué bien des details: c'est tout de même un peu long. Vous verrez que j'ai dit qu'il serait désiderable que l'empereur fît les frais de la restaurations de la chapelle Bonaparte, comme les autres familles ont fait à l'égarde de leur chapelles. Avec une somme de 12.000 francs l'une, les vitraux, le plancher, tout serait rétabli en son aspect primitif, et une grille, telle qu'il y en avait jadis dans les chappelles [p. i.]. Je n'ai pas indiqué le chiffre dans ma notice. Monsieur Fabbroni ne sait guère comment s'y prendre pour obtenir que l'empereur concoure à cette grande entreprise en restaurant la chapelle de sa famille. Pourriez-vous me donner une idée là?

Monsieur Baltard m'exprime le désir d'avoir une photographie de beau Christ de la fresque d'un primitif Siennois qui décore le plafond du vestibule de l'Hôtel de ville. Quelqu'un que sait cette peinture j'ai obtenu que le photographe qui s'est appliqué ici à la reproduction des peintures ancienne s'y essayet. Je viens de voir ce qu'il a pû obtenir de meilleure après plusieurs essais infructueux. C'est assez faible c'est un peu petit, mais il paraît qu'on ne pu faire mieux. Par le moyen de la Segretaire française à Florence j'enverrai

donc quelques épreuves à monsieur Baltard en la prie de vous en remettre une, et de m'excuser de n'avoir pû mieux réussir à lui être agreable. Les photographies que je tiens de vous d'après les beaux croquis originaux de Jean d'Udine que vous possédez sous étudiées et définées à l'école d'ornementation de mon Académia à la grande satisfaction du professeur de cette école et au grand profit des élèves.

J'ai été charmé de faire vous à l'enseignement ces beaux souvenir de votre riche collection de dessins. Si vous avez comme nous l'avons un hiver des plus riguerex, je pense que vous avez pris vos quartier d'hiver Rue de Lille, ne fût-ce que pour revenir avec plus de plaisir à la vie de château au retour de la bonne saison. Nous avons eu bien deux fois la neige cet hiver, et en ce moment les toits de maisons en sont tout blanchir. Monsieur Michelez photographe, 45 Rue Jacob qui a reproduit mon tableau de l'Education à Sparte aurait dû vous en remettre de ma part une épreuve. Mais comme je ne vais pas arriver celles qu'il me doit, je crains qu'il n'ai tout négligé. Quelque peu digne qu'elle soit de vous être offerte, je serai très flatté si vous vouliez bien la réclamer.

Adieu, mon cher monsieur. Croyez aux sentiments affectueux de santé tout dévoué. Luigi Mussini. Sienne
10 février 1870.

Luigi Mussini a Michel Dumas

Mon cher Dumas, votre lettre si bonne et amicale et la bonne grâce avec la quelle vous avez bien voulu vous exécuter pour me rendre service, me font sentir une seconde fois le passé et me voilà vous priant d'être assez bon pour revoir (a tutto comodo vostro) mon monsieur Michelez qui fait le mot avec moi, et ce qui est bien pris avec les personnes qui avaient eu l'amabilité de me demander en souvenir cette photographie, dont je lui avais laissé les noms et les adresses. Cinq ou six, par d'avantage. J'avais écrit aux destinataires à cet effet, et je sais d'aucuns qui n'ont rien reçu. Je tiens beaucoup à ce que monsieur Michelez tienne ses engagements en distribuant au plutôt les épreuves promises à Paris. Je me charge volontiers des faire de commissionnaires pour les envoyer à domicile, et je les solderai avec d'autres en épreuves que je lui demanderai au de là du nombre fixé. Ce nombre était de 12 selon lui. J'en demanderai 15 mais je me résigne à m'en exiger que 12. Je vous prie cher ami d'accepter une de ces 12 comme souvenir de votre vieil ami et confrère. Les trois ou quatre qui restent je prie monsieur Michelez de me les envoyer au plutôt avec 4 en plus, que je lui achète au prix qu'il m'indiquera. Je lui avais écrit d'en mettre en commerce en Italie chez les marchands spéciaux mais il n'a jamais répondu à mes lettres. C'est pourquoi j'ai recours à votre obligeance, cher ami, dans l'espoir de voir cette petite affaire terminée. Et je vous faire d'avance tous mes remerciements.

Je vous félicite d'avoir mis en train votre grand tableau dont les études promettent un si beau résultat... j'allais dire un beau succès. Mais par le temps qui court c'est moins avec promesse qu'un souhait, quand il s'agit de l'art sérieux comme vous l'entendez, et comme l'entend fort peu le public des Salons et les entrepreneurs de succès. Après tout quand on, comme vous, le culte du beau, du bon et du vrai on éprouve une satisfaction intime bien plus élevée que celle que d'autres cherchent en des succès de vogue. Sans

compter que ceux-ci sont presque toujours suivis des plus pénibles revirement. En attendant que je mette en train quelque chose de plus important j'entreprends un petit tableau de chevalet, une Idylle grecque, de la poésie en un Siècle de prose. Cela s'appelle nager contre le courant.

Adieu et encore merci. Disposez de moi in tutto e per tutto. Tout à coeur Luigi Mussini [p. i.]. Sienne 26 février 1870.

Luigi Mussini a Victor Baltard

Mon cher monsieur, il me tardait de vous montrer que je n'ai oublié ni votre prévenant accueil, ni le désir que vous m'avez exprimé au sujet de la tête de Christ qui décore l'entrée de notre Palais Public: il me tardait de faire acte de bon correspondant à votre égard même d'un façon plus intime; et voilà qu'après une longue attente, mon photographe, à bout d'essais infructueux, en arrive à un résultat fort insuffisant.

L'homme du métier prétend que, vû les conditions de lumière et d'espace, vû surtout l'état de déperissement, que trop réel, de cette peinture, un meilleur résultat est impossible. Un bout de dessin vaudrait mieux; mais la mauvais saison, en un lieu toujours ouvert au vent du nord y met obstacle. Heureusement qu'après la mauvaise vient la bonne saison. Cependant c'est donc à regret, cher monsieur, que je vous remets des épreuves aussi imparfait. Il me semble que monsieur Gatteaux et monsieur Delaborde en réclamant un aussi: veuillez, je vous en prie les leur offrir ce qu'elles sont.

On attribue cette fresque à Bartolo di Fredi et on lui assigne la date de 1390 (Bartolo est mort en 1410). Mais les documents font défaut, et les œuvres de cet artiste arrivées jusqu'à nous sont insuffisantes pour lui attribuer celle-ci avec certitude. J'ai adressé il y a quelques jours à monsieur Beulé une petite notice en forme de communication à l'Académie. Je tiens à honneur de me tenir en rapport avec mes chers et illustres Confrères et à me rappeler à leur son souvenir. J'espère aussi revoir de tems à autres les imprimés annuaires et autres documents de l'Académie qui me permettent de vivre par la pensée au milieu de vous.

Adieu mon cher monsieur. Agrérez l'assurance de sentiments de haute estime et de respect de votre tout dévoué Luigi Mussini. Sienne 19 février 1870.

Luigi Mussini a Henri Duportal

Bien cher ami, depuis la lettre du 20 février j'ai été bien affligé de chagrin de mes amis Borghesi. Ils auraient perdu un frère en septembre dernier et ils viennent de perdre celui qui était marié avec enfants. Mon pauvre ami Scipione qui n'a pas soixante ans, en a été si affecté qu'on le dirait septuagénaire. Lui l'aîné de quatre frères il perd en quelque mois le plus jeune et celui qui était père de famille: avec cela une mère qui porte aussi bien que possible ses 78 ans, mais dont le grand âge donne à penser, et la direction de cette famille dont il toute la responsabilité. Ils ont eu de la ville entière de grand témoignages de stime et de sympathie. Gens du peuple, bourgeoisie, noblesse, le Maire, le Préfet, les tribunaux, l'Université, Corporations, toute la ville aussi formait convoi le cierge à la main, ainsi que le clergé. Cela a vivement

touché cette excellente famille. Tu te plaignais de cet hiver aussi long que rigoureux, et voilà qu'après un mois et demi ils pressent encore s'il met là bas comme ici. Nous ferons du feu comme en Janvier. Grâce à Dieu nos santé n'en ont pas souffert. Mes fillettes ne se sont jamais mieux portées, ma nièce également, et ma toux n'a pas reparu. Quant à l'appétit je suis loin de dévorer comme à Paris. Après tout la sobriété la plus stricte me réussit toujours mieux que la bonne chère, tant au physique qu'au moral.

Et toi, pauvre ami, tu as été reclus tout le mois de Janvier grippé et rhumatisme. Je voudrais que tu ne t'émancipe guère avant l'avènement tout désiré de la bonne saison. Je crains ton île et le rude trajet je crains ton zèle certif, et les imprudences de ton activité. Mon activité à moi est moins dangereux: elle ne l'est même du tout, si elle en pêche par le manquer d'exerciter. Tu verras par ce que je te remets que j'ai mis en train un petit tableau. Le Jugement de Chloé. C'est en attendant que je mette en train un grand tableau dont j'ai fait la composition et que j'exécuterai de moitié avec un ancien élève à moi, un peintre se portrait de beaucoup de talent en grand vogue en Florence en cour et en ville. Je te parlerai de ce projet une autre fois.

Revenons à mes moutons...ou à mes chèvres. J'ai voulu être en mesure de me présenter bientôt au public Italien déjà à peu-près revenue à moi depuis l'heureuse issue de ma petite campagne artistique de Paris, déjà ébruiter, par les journaux grâce au zèle de quelques amis. Il y aura au septembre une grande exposition italienne de beaux-arts en la ville de Parme. Mais ce n'est que le 15 mars que je me suis mis à l'ouvrage. Quand j'ai en dessiné cela sur ma toile d'après mes études j'ai vu utile d'en tirer la photogr. Avant de mettre la brosse dessus [*sic*], afin de conserver ainsi comme un point de départ, une espèce de carton.

J'en profite pour avoir ton avis sur cette Idylle où je m'applique à rendre l'innocence de cet amour naissant de deux enfants si naïvement décrit par Longus. C'est au commencement de cette pastorale, là où elle est encore chaste, que Chloé doit juger, le quel de Daphnis et de Dorcon est le plus beau: un baiser sera le prix, et elle le donne à Daphnis. Les deux amants sont tant aussi innocent l'un que l'autre: aussi Chloé ne doute pas de poser ses petites mains sur les genoux du berger, qui de son côté, timide, craintif, est plein de respect et d'admiration. Dorcon lui n'est pas content et voudrait ne rien voir. Mes figures ne sont jusqu'ici tracées que d'après de premier croquis d'après nature, et la forme du morceau devra être entièrement révisée lors de l'exposition d'après le modèle. La grandeur des figures étant celle de me Spartiates ma toile est de moindre dimension.

Dis-moi bien ce que tu pense de mes pastoraux. Y a-t-il la poésie même du sujet? Y-a-t-il de juste alliage de style et de vérité qu'il est si difficile d'atteindre. Je t'avoue que je commence à laisser un peu plus ses formules culturas à l'intime. Je crains tant ce qui veut l'effort, ce qui est trop voulu, cela m'a tant fait faire de faux. Pas! Je me souviens du mot de Flandrin: Ah! si j'osais! en effet oser ne peut que lui reprocher trop de sagesse ça de rigorisme. Mais assez accusé pour aujourd'hui. Ton frères va-t-il mieux de sa gotte?

Adieu mon très cher...Tout à toi Luigi Mussini. Sienne 5 avril 1870.

Luigi Mussini a Jacques-Édouard Gatteaux

Mon cher monsieur, j'ai pû aussi dans le mois de Mars me remettre sérieusement à travailler; et en attendant que je puisse mettre en train un ouvrage plus important, j'ai songé à faire un petit tableau avec intention de le produire à une grande exposition italienne des beaux-arts qui aura lieu en la ville de Parme en septembre prochaine. Quand j'ai en dessiné cela sur ma toile d'après mes études, j'ai crû utile d'en tirer la photographie avant de mettre la brasse dessus, enfin de conserver ainsi un point de départ, une espèce de carton.

J'en profite pour avoir votre avis sur cette Idylle où je m'applique à rendre l'innocence de cet amour naissant de deux enfants si naïvement décrit par Longus. J'appelle cela Le Jugement de Chloé. Elle doit juger lequel de Daphnis et le Dorcon est le plus beau: un baiser sera le prix, et elle le donne à Daphnis. Les deux amants sont tous aussi innocents l'un que l'autre; aussi Chloé ne doute pas de poser ses petits mains sur les genoux du berger, qui de son côté, timide, craintif, est plein de respect pour l'objet de son culte. Dorcon lui n'est pas content et voudrait ne rien voir. Mes figures étant de même grandeur qu'en mon dernier tableau, ma toile est de moindre dimension. Je voudrais avec ce tableau me représenter à notre public italien déjà à peu-près revenue à moi depuis l'heureuse issue de ma petite campagne artistique à Paris.

Vous le voyez, cher monsieur, je vous dois beaucoup de toute façon, et les effets de votre appui et de votre bonne amitié se font sentir ici, et feront que mes chers compatriotes me pardonneront ce titre de puriste dont ils m'avaient gratifié autrefois avec bienveillance pour m'en faire reproche maintenant que nous avons changé tout cela. Sayez donc assez bon pour ni pas m'épargner vos critiques. C'est à présent qu'elles me seront le plus utiles, car je n'en suis qu'à l'ébouche. Je voudrais en ce tableau faire ce pas, ce progrès que nous rêvons chaque fois que nous mettons un nouvel ouvrage sur le métier, et qu'il est si difficile, hélas! De réaliser. Il me sera doux de vous savoir quelques chose même de ce côté; comme je dois à la sympathie que m'ont témoigné mes chers et dignes confrères de l'académie de me sentir comme obligé de faire mieux et de justifier en mon pays l'honneur que j'ai de leur appartenir. Aussi je me reproche maintenant de vous avoir exprimé des aspirations trop ambitieuses dans une de mes dernières lettres. Au moins sais-je m'appliquer de toutes mes forces à me faire pardonner.

Mes figures ne sont jusqu'ici tracés que d'après de premiers croqueés d'après nature, et la forme du morceau devra être intérieurement révisée lors de l'exécution d'après le modèle. Mais j'ai vous assez parlé de mon Idylle. J'espère tout-de même lui avoir un petit mot de vous qui m'apprendra que vous avez bien traversé ce rude et interminable hiver, et que vous êtes tout aussi prospéré que je vous ai laissé. Chez nous il fait encore presq'aussi froid qu'en Janvier. Mes chères enfants ont grâce à Dieu conservé toute leur bonne santé, c'est deux boutons de rose, et bonnes vives, intelligents, en tout le portrait de cet ange qui n'est plus, leur adorable mère. Aussi font elles tout mon bonheur.

Auriez-vous la bonté de me rappeler au souvenir de nos amis Baltard et Dumas, et de remercier pour moi monsieur Beulé des termes si honorables avec les quels en sa qualité de secretaire perpetuel de l'académie

il m'a écrit au sujet de ma petite notice? C'est vers le 20 février que j'ai remis à la légation française à Florence le pli contenant les photographies à l'adresse de monsieur Baltard. J'espère qu'il l'aura reçu.

J'ai été tenté de vous envoyer en même temps des dessins d'après les *signorelli* d'Orvieto fait par un de mes élèves; mais je n'étant satisfait ni du dessin ni du choix des sujet et figures. Mais dans la bonne saison il me sera aisé de vous offrir quelques chose de mieux d'après ce maître fierissimo.

Je dois vous prier, cher monsieur Gatteaux de me pardonner la longueur de cette lettre d'ailleurs si peu intéressant. Du reste les nouvelles artistiques dignes de remarque font complètement défaut. Aussi n'ai-je qu'une chose bien vieille à vous dire, l'expression du sentiment d'affection, d'estime et de gratitude de votre tout dévoué Luigi Mussini. Sienne 5 avril 1870.

Luigi Mussini a Henri Duportal

Je [*sic*] là ta bonne lettre à la quelle j'avais bonne envie de répondre bien plutôt que je ne le fais; mais le 29 Avril dans la nuit je fus pris d'une attaque de cholérine des plus violente. Rien n'y manquait, par même ces terribles crampes aux jambes et aux bras qui sont propres du cholera le plus asiatique: ces crampes m'ont fait crier 15 heures durant et ont fini par me causer des évanouissement. Ma pauvre nièce était bien effrayé et le médecin n'était pas tranquille du tout. Bref, au bout de deux jours tout était rentré dans l'ordre, à part la faiblesse qui m'a tenu dans la plus complète inaction pendant une dizaine de jour. La cause de mon mal a été un refroidissement, et comme entrailles et obtienne sont mon talon d'Achilles c'est par là que j'ai été pris. J'étais allé avec notre Préfet et Ingénieurs à Monte Oliveto maggiore (où tu as peut être été saluer Sodoma et Signorelli) pour désigner les travaux à entreprendre pour préserver ce cloître de l'humidité qui menace l'existence même de ces admirables fresques. Un vent très froid nous surprit sur une hauteur où la vue est admirable. Mais laissons cela, puisque mes chères enfants ont conservé leur papa qui leur est si nécessaire, et qu'elles aiment tant.

Il fallait voir comme dans ces jours de convalescence elles me rendaient à l'envie tous leurs petites services, non sans s'asseoir sur mon lit pour que je leur conte des histoires. En regardant ton portrait qui est là dans ma chambre avec ceux des personnes qui ne sont le plus chères, elles me demandaient encore quand tu viendrais à Sienne. A ce propos il faut que je te dis que tu te permets parfois de dire du énormités. Que me chantes-tu de ton hôtel ou de te gargoite, comme s'il était admissible d'aller se fourrer dans un hôtel quand on va de si loin voir un ami. Je voudrais bien voir cela si j'allais à Tréguier! est-ce que j'oserai te dire et faire pareille chose: et toi qu'en dirait tu si l'osais? En vérité avec tous ton esprit il t'arrive parfois de déraisonner.

Dunque, mon Idille ne te déplait pas. Cela m'a fait grand plaisir, de même que tes remarques critiques dont j'en fait mon profit. Du reste tout à renoncé depuis, et je crois avec avantage des lignes et de l'expression, d'après ton avis la main droite de Daphin a descendu et ne pousse plus comme un champignon du cou de Chloé. Un genoux de Daphine est couvert jusqu'à demi jambes par sa peau de daïen. Sa tête cet plus relevé

et ils n'ont plus l'air de se corroucer le front celle de Chloé est plus en profil perdu et toute sa pose est plus gracieuse. Dorcon est plus heurté et s'affuble d'une nouvelle draperie.

Je m'étais trop hâté de faire cette photographie. N'importe elle me sert pour voir la différence en mieux des changements que je fais. Maintenant j'espère que cela pourra marcher; et ça irait plus vite si mon école ne me prenait le meilleur de mon temps. Je n'oublie pas ce que tu dirai avec tant de raison de ne pas trop m'assujettir au modèle.

Mon ami Scipione a été très touché de recevoir tes compliments de condoliance et me charge de te faire tous ses remerciements. C'est un cher et excellent ami comme toi, et ce serait un beau jour pour moi que celui où je vous ferais faire connaissance l'un de l'autre. Du reste j'ai tous les jours de nouveaux motifs pour te dire: viens donc nous voir! Malheureusement je sais combien tu es nécessaire à ta famille, avec ton île de Saint Gildas et tes paysans frippons, et c'est à peine si j'en espère que tu puisses trouver la jointure de files vers nous. C'est égal je ne veux pas te désespérer. En vérité je croyais tes Bretons meilleurs gens que partout ailleurs, plus primitifs plus à l'abri de la contagion qui se répand des villes à la campagne plus ou moins partout. Il paraît que dans les livres on se plaît à évoquer les Bretons d'autrefois. C'est dans ces lignes que j'ai attrapé le nom de votre Saint Gildas.

Dis-moi quelque chose de ta petite nièce à l'air si pensif et réfléchi. Va elle bientôt quitter le couvent?

Je compte essayer de nouveau d'avoir la photographie de mes petits. Si ça réussit je te les enverrai.

Ma notice sur Sainte Croce a eu le singulier honneur d'être lue à l'Empereur. Voici comment. Après avoir parlé des restaurations des chapelles que les propriétaires ont entreprises à leurs frais je faisais un bout d'histoire de la chapelle Bonaparte faisant du vœux pour que l'Empereur voulût bien faire comme les autres. (Je te transcrirai à part le pas). Après lecture à l'Institut ces messieurs ont pris la chose à cœur et ont trouvé moyen de faire lire ma notice à l'Empereur que j'aurais dit qu'il ignorait l'existence de cette chapelle et qu'il en faisait son affection. Monsieur Gatteaux et Couder m'en ayant écrit j'ai prévenu le Chef de la fabrique de Sainte Croce qui a fait sa demande immédiatement. On attend le résultat.

Le moment est du plus mauvais, car ce malheureux plébiscite et les chiassés de Paris doivent sérieusement préoccuper l'esprit aux Thuilleries [*sic*]. Le Secrétaire perpétuel de l'Acad. monsieur Beulé m'a écrit une lettre officielle ainsi conçue. Monsieur est très honoré Correspondent: «J'ai lu à l'académie votre lettre et votre Notice sur les travaux de restauration entrepris à l'Eglise de Sainte Croix de Florence. Le goût pur et le sentiment du beau qui distinguent vos oeuvres ont inspiré ce travail dont l'Académie a entendu la lecture avec un vif intérêt....». Tracte part faite à la courtoisie du langage officiel, les termes sont tels qu'ils te feront plaisir, j'en suis sûr.

J'ai aussi une bonne lettre de monsieur Couder pour m'annoncer qu'il a envoyé son portrait pour la collection des Offices et désirant savoir s'il est placé et comment il l'est. Il serait venu lui-même s'il n'était empêché par des affaires et dit que ce sera partie reunise et prochainement car à 81 ans il ne faut pas trop tarder. 13 mai 1870.

Luigi Mussini a William Haussoullier

Cher ami, je suis charmé que mes candits vient reçu bon accueil à Auteuil; et que ta fluxion de poitrine ait été de bonne composition. J'espère que tu es à cette heure tout à fait remis en dégrit de la saison qui, je suppose, comme chez nous en grand retard. Tu me demandait de t'écrire ce que je fais. Je ferai mieux. Je t'en donnerai l'échantillon dans cette lettre.

J'ai d'abord passé pas mal de temps avec Tacite, Svétone et Plutarque, ce qui m'a valu d'empoigner un bon sujet roman de l'époque Imperiale, dont j'ai ourdi la composition. Mais je t'en parlerai une autre fois.

En attendant je tenais à bâcler en peu de temps un petit tableau pour faire acte de présence à une grande exposition Italienne des beaux arts qui en septembre prochain aura lieu à Parme. Paris ayant été si bon pour moi, j'ai reprit courage, et même ce brave public italien est un peu revenue à moi: il faut donc revenir à lui. Bref, mon sujet est comme tu vois le Jugement de Chloé. Elle doit juger entre Daphnis et Dorcon quel est le plus beau: un baiser sera le prix, et elle le donne à Daphnis. C'est au commencement de la fameuse Pastorale de Longus si admirablement traduite par Courier.

Quand j'ai eu tracé cela sur ma toile d'après mes études, j'ai jugé utile d'en faire tirer la photog. ie avant de barbouiller cela avec la brosse, avant d'avoir cela comme point de départ, et en guise de carton. Il va sans dire que la forme du morceau devra être entièrement révisée lors de l'exécution d'après le modèle. J'ai taché d'y mettre l'innocence des deux jouvenceaux qui s'aiment à leur insue. Dorcon lui n'est pas content et voudrait ne rien voir.

Maintenant dis-moi ce que tu pense de cela. Je n'en suis qu'à l'ébauche, et les bons avis seront d'autant mieux reçus que je suis tout-à-fait un mesure d'en profiter. Je viens d'envoyer cela à mon cher protecteur, monsieur Gatteaux, le priant lui aussi de ne pas m'épargner.

D'ici à 4 ou 5 jours ma toile sera toute barbouillée, après je laisserai sécher cela pendant que j'irai faire quelques études à l'huile dand les bois pour peindre solidement mon fond. Je n'ai pas encore la tête de ma Chloé. Il se peut que je trouve cela à Florence.

Et toi auras-tu ton tableau au prochain Salon? Il se peut bien que non, si c'est en ce mois-ci qu'il faut livrer les tableaux. Tu as parfaitement raison de donner à ton Plafond d'Homère une assez grande proportion. C'est bien l'œuvre qui mérite cela, et l'exécution t'ira mieux sous les mains.

As-tu vû récemment cet excellent monsieur Gatteaux? Vas-t-il quelques fois à ses réunions intimes? (le Jeudi soir je crois) c'est qu'Auteuil non è lì [p. i.] Dumas me disait que c'est de charmantes réunions d'artistes tu bien sympathique les uns aux autres et très attachés à monsieur Gatteaux.

Si le hasard des hasard te portait jamais à la Galérie du Luxembourg cette année ou le prochaine, fais moi l'amitié de me dire si mes Grecs ont eu la chance d'une assez bonne place et si on a mis ma notice au livret senza sbagli.

Mes chers amis Borghesi ont éprouvé une nouvelle perte. Tiberio le seul de frères qui fût marié est mort il y a un mois. Il avait une maladie de coeur très prononcée, et que laissait peu d'espoir de le conserver longtemps. Il laisse deux enfants au bas-âge. Gaston le cadet était mort en septembre dernier. Mon pauvre

ami Scipione est très éprouvé et comme vieilli de dix ans. Il te fait ses amitiés. [p. i.]! Mais assez jour comme ça il est temps que je te prie de me rappeler par les plus cordiali saluti au bon souvenir de ta femme et de ta mère et d'embrasser les enfants. Tout à toi Luigi Mussini. Sienne 9 avril 1870.

Luigi Mussini a Henri Duportal

Bien cher ami, j'ai avec toi tes journaux tes deux bonnes lettres et les planes si interessantes pour moi des île de Saint Gildas. [p. i.] tu es bon d'avoir fait ce grand timoir tout exprés pour moi! c'est bien à présent que je puis te suivre dans tes excursions et que je vois presque tout comme si j'y étais, sauf le côte pittoresque (les lignes, la couleur locale); mais cela doit être bien beau et je m'étonne les paysagiste et peintre de marine n'enterprenant pas ça au lieu de s'enfermer à cette éternelle forêt de Fontainebleau. Je joins tes plans aux autres documents que j'ai de toi à différentes repris en Tréguier pland, lithographie, et photographie. Ne m'as-tu pu dit qu'à la marée basse tu te rends à l'île en voiture? [p. i.] Il y aurait là une preuve de photographie que la côte s'est curablé depuis l'époque où Shakspeare y fait armer une flotte.

Et la pêche n'etre-t-elle pour rien dans les revenues de vos îles? Je croyais que les Huîtres y apportaient un appoint meilleur que celui de fameux parlage de l'huites par le juge de la fable. Enfin grâce à toi je n'ai plus qu'à faire un pas de plus pour connaître les lieux, c'est à dire de les reconnaître mais ce pas est bien long, hélas! Et mes jambes bien petits et vieillotes. N'importe qui sait!

Si le projet d'un grand tableau à faire de moitié avec un des mes anciens élèves et que nous voudrions exposer à Londres (centre payante) allait se réaliser un jour, rien de plus facile clars que te donner rendez-vous à l'île de Saint Gildas et de planter mon chevalet sur la colline où tu plante tes pins pour n'en defendre qu'avec un admirable tableau. Ce ne sont là que les rêves; mais que serait la vue mon Dieu, si nous ne savons nous bercer dans les rêves si de l'expérance et de fantasie surtout quand nos affections en font les frais. Tu as aussi été malade et par le même cause aussi malgré ta boite à coton, je te recommande ce qui je viens d'adopter, une camice de flanelle au bas ventre entre les camicoles habituelles, je vois qu'elle m'eût épargné mon choléra, et à notre âge il n'y a plus qu'à s'enfirmer comme le chevilles dans un cocon de glauille. Cela m'a permis de faire impruvément coi soliti compagni une excursion à l'Abbaye de Saint Antimo que je ne connaissais pas; un monument d'un grand intérêt historique et architectorique.

Fondé pas Charlemagne enrichi par son fils Ludovic le vieux (les diplômes originaux existent au Archives de Sienne) il a eu la bonne fortune de n'avoir jamais été restauré: d'ambitieux architecture l'eussent transformé. Tout est dans sa forme romain primitive. Si ce n'est qu'il est en prémier la ruine de cette église placé en un lieu de difficile acces à 30 milles de Sienne est desservie par l'Evêche de Montalcino bientôt une station de chemin de fer sera ouverte à la distance de 3 Kilomètres et si une bonne restauration sera décrétée à la suite de notre rapport, mal doute que les artistes parcourant l'Italie n'aillent étudier ce monument presque unique du VIII siècle. J'en ferai peut être un jour le sujet d'une communication à l'Institut.

Je viens de recevoir de ces Mes.ri une nouvelle marque de leur bon souvenir. Je leur avais demandé en courant si les imprime qui se distribuent aux membres de l'Académie ou ne les envoyait pas aux Correspondants; et on m'avait dit que ce n'était pas l'usage. Voilà qu'hier je reçois par la poste une permission d'énormes imprimés de tous les académies de l'institut de quoi faire deux gros volumes in quarto. C'est très aimable de s'être souvenu après 6 mois d'un mot jetté au regard et d'avoir fait une exception en ma faveur. J'étais sûr d'ailleurs que le genre de mon succès Académique te ferait plaisir.

Par contre j'ai appris à mon grand regret que mon tableau est admirablement placé dans le salon de réception du Ministre des Beaux-Arts est-il là d'une façon définitive? et le Luxembourg! D'après leur promesse annoncé à tous mes amis, ici et à Paris cette destination flatteuse et déjà quelque uns ont cherché, en vain, ma toile au Luxembourg. Outre le déplaisir de ne pas avoir là mon ouvrage, j'ai bien aussi l'air d'avoir vendu la peau de l'ours. Je viens d'en écrire un mot à monsieur Gatteaux.

Autre mécompte. L'Empereur a répondu qu'en exécutant il paraît qu'il n veut pas se mêler d'une affaire qui regarde la famille de Lucien. En essayera de tourner la difficulté en le priant de contribuer aux restaurations de Sainte Croce en égard, non à la Chapelle Bonaparte, mais aux anciennes tombeaux de les Ancêtres. Ce n'est pas une Chapelle, mais un caveau, une sépulture qu'on a trouvé dans la Crippe avec l'inscription que tu sais, et les armoiries des Bonaparte. Tu trouves que je donne trop de mon temps à l'école; c'est un peu vrai, mais il faut dire que je prends les élèves à leur sortie de l'école de depuis élémentaire, pour les exercices, d'après la basse, têtes, statues, puis j'ai ma classe de mes (modèle vivant) en dessin, en peinture; ensuite, en d'autres salles de l'académie il y a ceux qui font leurs premières armes en des tableaux ou carton de leur composition; et c'est là que la nature paresseuse de nos jeunes têtes Italiennes me donne le plus à faire. Ah! si j'avais des français avec leur initiative de diables enragés! Les nôtres se tiennent comme les petits de l'hirondelle le bec grand ouvert, et tout les arrête. Ce n'est pas paresse de travail, ni manque d'intelligence, c'est paresse d'esprit, et absence de ce gravité de présomption qu'abrège le régime des lisiers. Voilà une grosse lettre et je ne t'ai pas dit un mot des mes mignonnes. Mais ce sera pour la prochaine fois.

Adieu et bonne santé. Tout à toi Luigi Mussini. Sienne 16 juin 1870.

Luigi Mussini a Michel Dumas

Mon cher Dumas, votre bonne lettre du 6 avril m'apportait une chère promesse, l'envoi de deux photographies de votre chapelle de Saint Denis. Il me tardait de vous en remercier, mais puisque monsieur Michelez vous promettait d'être prêt pour la fin d'avril, j'attendais pour le faire d'être en possession de votre souvenir. Sur la fin de Mai j'allais vous écrire tout de même, lorsque une des 5, ou 6 personnes désignées pour l'envoi de ma photographie m'écrivit pour m'en remercier. Dès lors j'attendais d'un jour à l'autre que mon tour serait venu ma ho fatto i conti senza l'oste, et sans monsieur Michelez. Il est vrai que c'est un original sur le quel on ne peut guère compter. Vous en sauvez quelque chose cher ami, car il a dû vous en donner pas mal de vaines promesses, ce dont je suis très mortifié. Mais comment prévoir une négligence

aussi obstiné! Basta. Accablez-moi ce commission, je vous en supplie. C'est ce que pourra que soulanger ma conscience.

Ce maintenant dites-moi si vous avez pu achever votre tableau à temps pour être exposé au Salon. Et en ce cas s'il a été bien placé, ce qui parfois décidé du sort d'un tableau.

Je viens d'apprendre que mon tableau n'est pas donc au Luxembourg mais dans le salon de réception du Ministre des Beaux-Arts. S. Excellence me fait entre beaucoup d'honneur. Mais la destination au Musée du Luxembourg avait été annoncé officiellement ce qui m'avait autorisé à en faire part à mes amis de Paris et de Toscane et voilà que j'ai l'air d'avoir vendu la peau de l'ours. C'est très contrariant!

Etes-vous allé voir monsieur Gatteaux à sa campagne? Si vous le voyez je vous prie de me rappeler à son bon souvenir.

Adieu, cher ami. Tout à vous de coeur Luigi Mussini. Sienne 23 juin 1870.

Luigi Mussini a Henri Duportal

Bien cher ami, j'ai les bonnes lettres 29 août et 9 septembre. Ta santé est bonne, tes parents tout-à-fait guéris. Cette bonne visite de ton pauvre frère ça de cette excellente belle-sœur t'a fait du bien. C'est une heureuse diversion aux préoccupations politiques qui te font broyer du noir, trop de noir. L'affreux pétrole je le redeute comme toi (quoique l'Italie pays agricole et point manufacturier, n'on soit guère menacée que par des avocats sans causes) mais je me dis que le spectre incendiaire a trop prouvée qu'il a un corps, a trop fait et trop promis de ruines, pour que l'humanité entière ne se mette en mesure de l'écraser eu premier signal. Il on paraît que votre dégnité n'a de bon que son cabinet d'antiquités; car c'est une garantié qu'en se trasformant d'impérialiste en républicain et en légitimante il ne finira jamais pas être un Communard. Du reste c'est bien la propriété qui donnera le courage aux propriétaires; vû que le conseil de guerre ont été bien dans causes les Chefs de la Commune, sauf à servir contre des femmes padues et des agens subalternes, ce qui me paraît scandaleux.

Je suis bien content de voir que mon Idylle te plaît tout-à-fait. Tu sais que la phot. ie ne donne pas les valeurs justes des tons. Les tons chaud sont noir et les froids presque blancs, ce qui détruit l'harmonie et le rapport des valeurs. Le blue du ciel et des montagnes ne donnais qu'une plaque blanches sans nuages, sans montagnes. Il a fallu refaire tout cela au pastel jaune ou rouge, avec un résultat cotonneux et mou. Les cheveux rouges du Dorcon ont en tout que rouges poussé au noir ainsi que sa drapier vert-sale et la tunique et les chairs de Daphins. J'ignore comment s'y prend Gérôme pour obtenir des photographies ou l'action chimique des tons chauds et froids est complètement éliminée. Il y a là une ficelle inconnue aux autres peintres. Aussi en raisons de voir les valeurs trop vigoreuses dans cette reproduction. Le tableaux est assez doux de ton et à cet égard d'une coloration un peu Poussinesque.

Le secretaire du Kunstverein de Hambourg écrit à mon frère que malheureusement en cette ville on a une préférence marquée pour le tableau de genre et le paysage à cette maladie vient de s'ajouter le choléra. C'est donc une expédition manquée. De moins en sa première phase.

Je t'ai envoyé un journal qui fait mention d'une nouvelle proposé au ministère. Je ne sais si le journal conclura pour ou contre mais il est certain que l'affaire qu'on en a fait au coup de Saint Maurice à la présence d'une commission a donné des résultats effrayants. On avait dit que les [p. i.] de guerre perfectionnais feraient les guerres plus courtes et partant moins meurtrières. Il paraît hélas que la seconde condition est démentie par cette fatale guerre de l'année dernière. Aussi je n'ose féliciter Arthur du succès de sa mitrailleuse. Heureusement il s'occupe aussi de machines agricoles.

J'ai de meilleures nouvelles à te donner de mon frère. Il est à peu-près rétabli, et se trouve en visite avec sa cadette Fanny chez notre sous Adèle Branca à Crémone. Elle va aussi beaucoup mieux. Le reste de la famille va tout à fait bien. Mes fillettes se partent à merveille. Elles sont toute ma joie, et j'en dirai que toutes nos amis en rappellent. Enfants prodiges, non à coup sûr; mais de petits modèles pour la bonté, l'intelligence, la sincérité. Avec cela que Giulietta lit couramment le français et le parle assez joliment. En fait d'instruction, pas encore d'études régulières, mais un grand fonds d'idées élémentaires sur tout, ce qui s'acquiert en causant et presque en jouant. Toutes sages qu'elles sont l'usage des jolies montrer de leur ami Duportal serait sujet à trop d'accidents, et l'on se résigne à les voir à les admirer de temps en temps. Hier encore elles me demandaient à quand une visite de monsieur Duportal. Mais que le Duportal du Goasmeur est une espèce très paresseuse! Songez donc qu'aujourd'hui même a lieu l'inauguration du tunnel de Mont Cérvis: les Alpes sont enfoncées! Et tu ne risquerais plus de passer, comme je le fis dernièrement, de jours au milieu des neiges de Landebourg. Viens donc, je t'offre le placement de tes fonds sur l'Etat Italien au 10 pour cent. Tu y gagnerais les francs du voyage, et au de là. Mais tu fais le sourd et j'y perds mon latin. Il faut que je te consulte sur une affaire...musicale, mais affaire.

Tu sais que Sarti le célèbre compositeur, le maître, presque le père de Cherubini, est mon ajeul maternel. Nous avons tous ses manuscrits dont beaucoup sont inédits, outre autres ce fameux Te Deum à deux Orchestres, double Chœur, où le canon a sa part dans la partition, car c'était commandé par la grande Catherine est exécuté à Moscou lors de la prière d'Ohlajakof dur le Tures. Il paraît que c'est un Chef d'œuvres. Avec cela des Opéras et de la musique d'Eglise, où il excellait. Notre Gouv.t traitait d'achat de ces manuscrits pour une somme je crois de 8 à 10000 francs lorsque monsieur Digny fut remplacé par un ministre des finances, fabricant de draps, l'actuel de monsieur Sella qui n'a pas oreille musicale, et n'entend même pas du tout de cette oreille là! Crois-tu que le Conservatoire voudrait en acquérir la propriété? Il ferait connaître ce grand maître qu'on ne connaît à Paris que par une opéra bouffes qui se donne de tenir à autres aux Italiens. Il y aurait pour cela du double avantage. De réalisme de prêter capital connaissance et de remettre au honneur les chefs d'œuvres de Sarti. Pourrais-tu me dire un mot à Thomas? Adieu et santé à tutti. Luigi Mussini. Sienne 17 septembre 1871.

Luigi Mussini a Henrich de Geymüller

Caro signor Geymüller, il suo billet du frère part mi dava due liete notizie ad un tempo: il felice avvenimento che la faceva padre per la seconda volta, ed il suo ritorno nella patria adottiva. Per diverse

cause fui impedito finora di dirle la parte che prendo a queste sue consolazioni. Ora la prego di porgere l'espressione di questo vanto e merito anche alla gentile sua signora consorte. Vedo dalla data del suo biglietto che ella è tornata ad abitare Bellevue, ove spero saranno meno visibili le tracce dei dolorosi avvenimenti di cui tanto ebbe a soffrire la povera Parigi. Spero che presto vorrà darmi nuove sue, quelle di madame de Geymüller e dei suoi figlioletti, non che le nuove dei suoi cari parenti della Rue Tronchet e della Rue Blanche ai quali tutti la prego di ricordarmi, con affetto, dicendo loro quanto la loro amabile accoglienza sia profondamente impressa nella mia memoria, anzi in quel sentimento che a ragione fu detto la *mémoire du cœur* e che sotto non è che la gratitudine.

Seppi purtroppo la perdita dolorosa che all'ultim'ora dell'ultimo assedio aveva immersa nel dolore la famiglia dei signori Delaborde: quel nipote che aveva e meritava tutto il loro affetto crudelmente colpito da un proiettile dei scellerati insorti! Voleva scrivere parole di condoglianza al signor Henri Delaborde, ma mi trattenne il timore di toccare una ferita così dolorosa. Possa oscurarsi di conforto la memoria della bella condotta di quel bravo giovane; alla quale fu nobile riscontro quella non meno patriottica del di lui zio che, durante i due assedi, rimaneva coraggiosamente, per così dire, sulla breccia a difendere i tesori affidati alla sua custodia: bella e nobile condotta, cui chiedendosi in un articolo della *Revue des deux mondes* vedendogli una ben meritata giustizia. Tutte queste sono memorie che restano come patrimonio di una famiglia.

Ho poco da dirle di noi. Le mie piccine crescono sane, buone, intelligenti e mi danno le sole consolazioni che mi restano. La salute della mia buona nipote e la mia sono pur buone. Io cerco nel lavoro la distrazione; ma il lavoro è misto di speranza e di delusioni: si sogna la perfezione e se ne è sempre lontani le mille miglia.

Eccole la fotografia del quadro che terminai recentemente. A Firenze fu bene accolto dai critici nostri, tanto che sono tentato di domandare a me stesso se ho fatto una pessima cosa. Egli è per dirle che in fatto di critica stiamo poco bene in Italia. Il soggetto è tratto dalla celebre pastorale di Longo. Innamorati di Cloé, sono Dafni e Dorcon a cantare della loro bellezza. Cloé ne darà il giudizio, ed un suo bacio sarà premio al vincitore. Già prevenuta per Dafni, non esita l'innocente fanciulla a dargli la preferenza ed il premio, mentre il timido pastore rimane confuso e commosso di tanto onore. Dorcone è scontento e forse maledice i suoi capelli rossi. La fotografia ha delle tinte troppo forti e nere, ma per l'effetto chimico dei toni caldi, la fotografia snatura, altera quasi sempre l'armonia tanto cercata dal pittore.

Se l'occasione si presenta, la prego di mostrare questa piccola composizione al signor H[enri] Delaborde, e di dirmi francamente la sua critica, che, come ella non può dubitare, ha per me un gran valore. Nel dubbio che il freddo precocità l'abbia fatto rientrare in città forse in un nuovo domicilio, metto anche l'adresse del signor Delaborde Rue Tronchet. Le faccio i saluti di mia Nipote e le stringo la mano cordialmente.

Tutto suo affezionatissimo Luigi Mussini. Siena 18 ottobre 1871.

Luigi Mussini a Henri Delaborde

Cher monsieur, c'est quand la tourmente et l'orage ont cessé de gronder que l'on cherche à l'horizon une éclair promittant des joies meilleurs. Aussi est-ce avec l'espoir que la nouvelle année s'ouvre sur une avenir réparateur pour cette chère France dont je tiens plus que jamais à me sentir un peu citoyen, que je viens vous adresser les souhaits d'un cœur ami qui n'a rien oublié!

Je n'ai pas à vous dire si pendant cette affreuse tourmente j'ai été en peine de vous et de tout ce qui non est cher, car je savais avec quel patriotique courage vous braviez les plus grands dangers pour sauver les tristes confrères à votre garde. C'est de Lausanne que je recevais à plusieurs répris, grâce à la sollicitude de monsieur Geimüller, des nouvelles rassurantes qui étaient comme des étapes de sûreté, après les quelles toutefois c'était, hélas! A recommencer! Enfin, ce mauvais rêve n'est plus, et pour ceux qui comme vous ont largement payé leur dette patriotique il y a bonne raison de ne pas désespérer du patriotisme et des vertus nationales.

Je n'apprends que trop comment à la dernière heure un coup terrible avait fait soigner votre cœur permettez que je vous en exprime ainsi qu'à monsieur Delaborde toutes mes condoléances. Puissent ces victimes de devoir être les dernières et que votre chère Patrie se relève plus grande plus forte plus expansive que jamais. Le malheur est comme le feu qui épure les métaux. Puissé-je un jour réunis tel que je l'ai laissé ce beau Paris, et les personnes amies qui comme vous, monsieur, m'ont guidé d'une main bienveillante, déshabitué, comme je l'étais du monde après 20 années de retraite et d'isolement, pendant la carte à chaque par un vrai provincial.

C'est à vous, à l'accueil de mes chers et illustres confrères que je dû l'honneur de voir mon tableau acquis par l'Etat à destination du Luxembourg, où (vient-je d'apprendre avec une véritable joie) il va être incessamment admiré.

Or comme il me serait bien pénible que vous puissiez douter de ma reconnaissance affection je me permets de vous dire que après avoir quitté Paris je remplis une longue lettre de tous les regrets de ce départ qui me fut si pénible, lettre que la poste a probablement égaré; à l'instar peut-être de ce photographe monsieur Michelez qui devait vous remettre de ma part une reproduction de mon faible ouvrage. Je n'ose vous parler de moi et de mes galettes, de peur de trop allonger cette lettre. Après tous les artistes se meurent en nos milieux qui leur est partout plus ou moins hostile, en ces tristes temps où la force brutale d'un part et les appétits matériels de l'autre nous reposent savamment dans la barbarie.

Mais Adieu, cher monsieur. Auriez vous la bonté de me rappeler au souvenir de madame Delaborde et de monsieur et madame Gruyer en les assurant de mes sentiments les plus dévoués! Encore mille bons souhaits!

Tout à vous de cœur Luigi Mussini. Sienne, 28 décembre 1871.

L'Académie voulait bien en 1870 m'honorer de l'envoi de ses publications de 69. Quoique n'y esigeant pas droit, je serais heureux de vivre en communauté de pensée avec ce foyer de lumière dont si ne sens que une bien petite cheminelle quoique toujours brûlante.

Luigi Mussini a Henri Duportal

Cher ami, me voici enfin depuis quatre jours rentré dans maison. Parti le 18 à 7 h du matin par le train exprès international, j'arrivais le 19 à tir d'aile à 9 h ½ de soir. C'est que je volais vers mes chériès, que j'ai embrassées après une absence de 3 mois ½ avec une joie, une émotion que tu comprends bien. De leur côté elles sautaient de joie depuis le matin, au reçu de télégramme que précisait mon arrivée. Quoique tout fût bien changé à Vienne et qu'aux fatigues, aux ennui, aux froissements, eût succédé, moyennant la disgrâce de certains personnages, l'entente et le bien-être pour tous, je brûlais de partir et j'ai fini par me sauver avant que les travaux de mon Jury fussent achevés.

J'ai trouvé ici ta bonne lettre, avec le beau cadeau que tu as voulu faire à mes fillettes, cadeau dont tu as en la charmante idée de doubler le prix en obtenant du grand maestro la dédicace et la signature. Je regrette qu'il n'y ait pas à côté celle du cher donateur. Mais j'espère encore te voir arriver un beau jour par ici et de te faire mettre la griffe dessus que les fillettes réclament à grand cris. Du reste elles te sont très reconnaissantes et t'écriront-bientôt.

A propos je viens de les conduire ce matin chez le photographeur à ton intention. Il a fait plusieurs essais dont je ne puis juger sur le négatif. Ce qui certain que les yeux de Luisina qui sont ce qu'elle a de plus jolis, il est impossible de les obtenir, car ils sont d'une sensibilité malade devant le jour d'un photographe; ce qui la fait souffrir et fermer les paupières qui rougissent. On a même consulté un spécialiste de renom à Florence à cause de cette sensibilité. Bref je crains fort (la médiocrité de l'artiste aidant) que nous aurons mal réussi. Vedremo!

Un photographe de Vienne, celui qui a le privilège de former l'Album des Exposition, m'a demandé de reproduire mes tableaux, qui ont été faites quelques jours avant mon départ. Il me doit des épreuves. Je te les enverrai. Du reste le fiasco de cette exposition est irrévocable. Les étrangers n'arrivent pas, et les Viennois en ont déjà assez. Des 800 tableaux Autrichiens et Allemands 4 seulement sont vendus. De l'Italie pas un seul. Les souverains n'ont rien acheté et tout se réduit à des invitations.

La veille de mon départ j'ai dîné chez l'archiduc Charles Ludovic, un dîner de 25 couverts. Une soirée à Schönbrunn chez l'Empereur a été très brillante, et son accueil des plus aimables. On m'a trouvés ici fort engraissés! Je t'en fais juge; car je viens de me faire photographier, où que on partout j'ai dû promettre à mes aimables collègues du Jury de leur envoyer à tous ma carte portrait sur promesse des leurs. Il est à croire que ma machine est bien solide, car les fatigues je veux dire gli strapazzi me font du bien. C'est ainsi que je suis revenu de campagne du 1848 avec un [p. i.]. Tu parles de ma nouvelle maison de campagne. Celle que j'avais louée pour 2 mois l'automne dernier n'est plus à louer. Mais je suis à la recherche d'un autre pour le mois d'octobre. En été et même en septembre la campagne n'est pas touchable ici, pas d'ombre et un soleil cerisant. Je n'ai pas vu les Mussini à Florence en passant ils sont à la mer, où ils se portent à merveille.

Adieu cher ami tout à toi Luigi Mussini.

Luigi Mussini a Charles-Olivier Merson

Monsieur, comme vous le sauvez sans doute déjà, vos bonnes paroles d'encouragement me font affronter l'épreuve toujours redoutable du Salon. Je me suis donc hâté de mettre à profit tous les renseignements que vous avez bien voulu me fournir avec tant de sollicitude. Ne pouvant affranchir d'ici ma caisse jusqu'à Paris, j'ai dû aller à Florence en opérer l'expédition qui n'a pu être faite avant le 9 courant pas trop tard cependant puisque 5 ou 6 jours est le maximum de temps employé [p. i.] de Florence à Paris. J'ai eu le jour même l'honneur d'écrire à monsieur on lui remettait le reçu d'expédition, et ma notice pour le livret.

Ne fût-ce que pour vous en donner une idée anticipée, je prends, monsieur, la liberté de vous envoyer la photographie que l'association Viennoise pour l'Album de l'exposition a fait tirer de mon tableau. Le photographe avait miserment laissé super un bout de bordure que je viens de faire couvrir d'une bande de papier et pour me conformer aux exigences postales j'ai dû repétisser la marge. Vous trouvez sans doute que ma donnée n'est guère épique. Elle ne l'est réellement pas du tout. C'est que j'ai prétendu faire de l'histoire anecdotique, telle que le faisait Svétove qui m'a fourni mon sujet. Si la fuite de Néron n'était pas perdue dans Tacite, nous serions là en pleine épopée. C'est égal, pour un tableau de chevalet je crois que je m'en serais encore temps à Svétove. Pensez-vous, monsieur, que j'ai tort? Une seule figure en ce vaste champs, c'est tôt soit peu osé pour de l'histoire même anecdotique! Mais s'il y a là de l'imprevue ce n'est pas un mal en un temps où la soif de l'originalité est aussi inextinguible qu'elle est indiscrette.

D'ailleurs, si je ne me trompe Néron abandonné de tous est là même matériellement bien isolé, bien petit dans sa vaste Maison d'or; et les objets qui l'entourent j'ai tenté de les faire paraître voire même la Statue (récemment trouvée à Rome) du grand aïeul de Néron qui semble le menacer du geste et lui annonce l'expialisme imminente de ses forfaits.

Après tout j'espère que vous voudrez bien chère monsieur, m'en dire très franchement votre avis au quel j'attache le plus grand prix. Je vous ai compris à demi mots, il a suffi de quelques remarques sur l'œuvre de monsieur votre fils. A propos de cette belle page permettez-moi de vous dire que j'ai été heureux de voir dans la nouvelle génération d'artistes en jeune peintre qui marche hardiment et loyalement dans une voie, hélas! De moins en moins suivie, en y déployant un talent sont-à-fait hors ligne. Lui souhaiter un éclatant succès n'est que justice.

Permettez-moi, monsieur, encore quelques mots au sujet de mon modeste envoi. Je vois dans vos livrets la marque des décorés de la Légion d'honneur. Est-ce le cas de marquer la décoration étrangère pour les étrangers? Je ne l'ai pas fait. En tout cas je vous marque ici que je suis officier des deux ordres italiens de Saint Maurice et Lazare et de la Couronne d'Italie, et qu'à l'occasion de l'exposition de Vienne j'ai reçu de l'Empereur d'Autriche la croix de Commandeur de l'ordre de François-Joseph. Et maintenant puisque vous voulez bien avoir l'extrême bonté de soigner mes intérêts, je vous dirai que mon prix serait de 8000 fr. avec un minimum de 7000. Mais si pour avoir l'honneur de voir mon ouvrage acquis par l'état fallait faire une

concession quelques peu plus grande, je vous en laisserais, monsieur toute faculté. Vû la dépréciation de notre papier-monnaie italien, j'entends parler de francs effectifs en or ou argent.

Voilà ma bien longue lettre. Je vous en demande, cher monsieur, mille fois pardon, et je ne hâte de vous présenter l'expression de ma gratitude et des sentiments distingués avec les quels j'ai l'honneur d'être votre tout dévoué. Luigi Mussini Sienne 13 mars 1874.

Luigi Mussini a William Haussoullier

Bien cher ami, j'ai ta bonne lettre et je m'empresse à suppléer à la brevité de ma précédent et à réjondre à toute tes amicales questions. Je commence par les Stefani-Bourcard où nous étions installé et où j'ai laissé les enfants et la la signorina Blaina qui s'y sont attardées une dizaine de jours. Les soirées musicales que tu connais ont été cet hiver des plus brillante; ou y a bien remarqué une place vide celle de l'ami Haussoullier qui avait su d'emblée faire la conquête de tout ce monde. Car j'avais laissé entrevoir son retour sur les rives de l'Arno, j'avais compté sans la chute de monsieur Thiers, Charles Blanc etc. Maintenant la compagnie tardera guère à filer vers la Suisses, où leur charmante ville de Wenken attend les Bourcards et les amis de Genève ce demi Geneveus qui s'imaginent d'avoir transporté ses pénates à Florence. Madame Bourcard a été tous le temps plus ou moins souffrante de sa petite santé, mais avec son esprit alerte et vif cela n'y paraissait guère.

Les Mussini Cèsar vont tous très bien. La petite Bice qui est charmante console les époux Varzi de la perte de leur premier César a organisé son quartier d'amateurs qui lient séance chez lui deux fois par semaine. Tout ce monde m'a demandé avec premura de tes nouvelles et de rappelle à ton souvenir. En retour de Florence les fillettes ont eu à garder trois jours le lit pour ce débarasser d'une fièvre de grippe. Singulierès chose! Si ammalano sempre insieme, à la même heure avec les même symptômes. Il en a toujours blé ainsi. Si elles étaient jumelles cela pourrait s'expliquer.

Je leur ai donné un professeur! D'italien, histoire, géographie etc. aussi travaillent elles avec le plus grand zèle. Et Blaine surveille tout cela con amore comme tu le sais. L'une et les autres te disent mille choses des plus amicales.

Bravo! Fais donc mousser mon Néron, parles en à monsieur Clément avec enthousiasme, et au Salon n'oublie pas les geste d'admiration. Il me faut un succès hors ligne!! J'ai crû devoir informer mes anciens amis et protecteurs de mon envoi; monsieur Gatteaux, et monsieur Delaborde. J'ai même envoyé à celui-ci la photographie. Il attendra pour m'écrire d'avoir vu le tableau. Stürler en est enchanté, ravi, et me pronostica un grand succès. Speriamo!

Nos finances... particuliers ne vont pas bien du tout, car tout est cher en diable. Celles de l'état on en train de les rétablir moyennant de nouvelles taxes que l'on discute au Parlement. De la liberté nous en avons plus qu'en beaucoup de républiques, et nous en usons et n'en abusons pas. Puissent nos chères soeurs latines nous inviter au point de vue de l'esprit de concorde et de ce qui s'appelle sonno politico. Il est vrai que nous n'avons pas 4 ou 5 dynasties en disponibilité avec leur parties respectifs. Mais nous n'avons pas

nomé plus d'intransigeants, radicaux, communardes. Même nos prêtres et cléricault sont moins endiables qu'au delà des Alpes. Enfin, qui l'aurait dit, le mot qui résume notre état politique est modération.

J'espère que tu me donneras bientôt de meilleures nouvelles de madame ta Mère. Rappelle moi au souvenir de ces Dames embrasse les enfants et crois moi ton ami de cœur Luigi Mussini.

Merci déjà de ce que tu feras avec Haro. Sienne 23 avril 1874.

Luigi Mussini a Henri Duportal

Cher ami, au reçu de ta chère lettre de Nancy j'aurais voulu me hâter de t'écrire en te remerciant aussi des magnifiques dessins de Raphaël dont tu m'envoyais la photographie mais où t'attrappes au passage, n'était pas sûr que tu descendrais au même hôtel à Paris. J'ai donc attendu l'époque désignée pour ta rentrée à Tréguier. Je comprends la joie que ton pauvre frère et sa femme ont ressentie en te voyant! Quel malheur! Frappés d'impuissance l'un et l'autre ils souffrent de tout ce qu'ils ne peuvent faire l'un pour l'autre! Et il a dû t'être bien dans [p. i.] donner cette preuve d'affection fraternelle. Je ne crains pour toi que la fatigue du voyage par ces fortes chaleurs.

Que ces deux dessins sont merveilleux la Calomnie surtout où le maître a atteint toute la puissance de son génie. En vérité il y a de quoi jeter au feu palette et pinceaux! Il est vrai que depuis longtemps je me suis découragé, dégoûté. Impuissants les artistes à suivre la grande voie tracée par les maîtres, impuissant le public à leur en donner l'envie et l'occasion, je comprends que la peinture de genre soit la seule voie possible étant donné la mesure de nos forces et le goût dominant: et ceux qui commencent feront bien à ce dresser la plume est un gagne-pain je ferais comme Delaborde, Clément et d'autres de la critique d'art. Je te donne même un échantillon de la mienne: c'est un rapport qu'on m'a obligé d'écrire et dont on me fait fort compliments. Je ne vois ici que les Débats où j'ai vu que monsieur Clément m'a contacté quelques lignes très bienveillantes. Comme je te l'avais dit je tenais à remercier monsieur Thomas des dédicaces qu'il avait bien voulu apposer aux partitions que tu nous adresses. Et à cette occasion je me suis permis de lui envoyer en guise de carte de visite la photographie de mon Neron et celle d'un portrait que nous possédions de Sarti, le grand compositeur, le maître de Cherubini, et notre aïeul maternel. Il y a de cela vingt jours, et son silence me fait craindre ou d'avoir commis une incongruité, ou, que sais-je d'avoir mal écrit le nom de monsieur Thomas sur l'adresse.

Il fait bien chaud, mais avec un ciel pur qui est une vraie bénédiction pour nous compagnes. Aussi on est dans l'attente de récoltes merveilleuses. Les bleds sont à hauteur d'homme et en quelques endroits ont la hauteur prodigieuse de 2 mètres. Après 2 années de disette la troisième eût été une calamité sans remède. Mais toute la saison a été à souhait pour retenir la végétation, printemps assez pluvieux, enfin en Juin le ciel pur et soleil puissant. C'est une vraie Providence.

Les enfants vont très bien mais je crois qu'il sera utile de leur administrer le bain de mer. Ce serait à Viareggio pour le mois d'août. Les fillettes te présentent leurs amitiés affectueuses.

Je t'embrasse Tout à toi Luigi Mussini. Sienne 12 juin 1874.

Luigi Mussini ad Adolphe Stürler

Bien cher ami, que de fois ne me suis-je reproché mon long silence avec toi depuis ta bonne lettre du mois de mai! Cela n'y a rien fait et pourquoi? C'est apparemment par suite de certain abottement d'esprit dont je sais de moins en moins me défendre, qui fait de moi le plus négligent et le plus triste des correspondants. Que tu as des bon de ne pas m'en vouloir, témoin de bonne lettre que je viens de recevoir, et comme il m'est doux de t'en remercier du fond de l'âme! En ce que j'ai à répondre à tes questions pleines de sollicitude amicales il te sera avisé de desmêler la cause principale de l'atonie, du découragement que m'appresse.

Non aucune offre aucune proposition vu m'a été faite au sujet de mon tableau, et quoique il n'y ait là rien de nouveau pour moi dont la mauvaise étoile ne fait que s'affirmer une fois de plus, je suis bien plus qu'autrefois sensible à ses riguardes en ce que le sort de mes enfants me préoccupe de plus en plus pendant qu'elles grandissent et que je vieillis...ce tableau va m'arriver aujourd'hui au demain. L'idée ne m'est point venue de le déposer chez un marchands de Paris. D'ailleurs je n'en commis aucune, et j'ignore comment celui se fait et à quelles conditions.

Après tout le moment en serait guère favorable. Les affaires, à plus forte raison les beaux arts devient être en souffrance à Paris, grace aux constituents. Versailles qui va souvent rien constituer, pas même le septennais. Je ne vois ici que les Débats où il y avait de monsieur Clément une très bonne note sur mon tableau. Mais c'est probablement le seul journal qu'ait digné en parler.

J'ai eu de monsieur Henry Delaborde une excellente lettre. Comme toi il me juge avec une extrême bienveillance. Deux excellents juges! Toute part fait à la partialité qui les inspire, il y a bien là de quoi me consoler des dédain de la foule. Mais en grattant l'artiste en trouve le père de famille et c'est celui-ci qui décourager l'autre jusqu'à l'empêcher des plus rien entreprendre.

Aussi depuis que j'ai terminés les deux portraits que j'avais en train, impossible de me décider à rien mettre sur le métier. Faut-il courber la tête devant les exigences du public et lui servir de la peinture de genre? Mais quand cela ne serait pas amusante, en serais encore un métier à apprendre, ce qui est impossible, et quelque peu humiliant à tenter à mon âge. Mais voilà une complainte par trop prolongée et je t'en demande pardon.

Quant à l'imbroglio dont tu me parles, je ne me l'explique qu'en partie. Je t'avais envoyé directement de même qu'à Duportal, ce petit rapport comme signe de vie à defaut de lettre. Comment se fait il te soit venu de Trèguier, mystère! Quant à la carte Guiggioli je suppose que dans la boîte aux lettres elle se soit forserée, enchevêtrée dans la bande des mon opuscole qui l'aura ainsi promenée avec lui en ses folles pérégrination. Je connais Giuggioli et les Martelli et je les ferai bien rire en leur contan cette jolie équipée de poste. Elle en fait de moins inoffensives.

J'avais su de l'exposition Prudhon mais j'étais loin de la croire si riche et d'une aussi haute valeur. Je ne connais du maître que ce qui est au Louvre et pas un seul de ses dessin. Tu as bien raison le présent pôlitique non seulement devant les grands maîtres du XIV et XV siècles, mais même devant ceux que l'on

pu à peine appeler ancienne. Faut-il en chercher la cause dans l'éducation artistique ou dans le milieu, cet américanisme qui transforme tout, les hommes et les choses pour les corrompre et les enlaidir? Tout cela se tient.

Ma petite famille est depuis le 1 août aux bains de mer à Viareggio c'est pour fortifier les fillettes qui d'ailleurs jouissent, Dieu merci d'une parfaite santé. Ce n'est que vers le 15 que je serai libre d'aller les rejoindre. (Pour adresse toujours Sienne!) César est aux elles, il espère que l'air de la mer le soulage un peu des l'arthrose qui le tourmente, par suite hélas! d'un défaut de circulation. Je t'écirai encore de Viareggio. Mille choses amicale à madame Stürler et à Alfred. Je te serre affectueusement les mains. Adieu tout à toi Luigi Mussini. Sienne 5 août 1874.

Birmingham, Cadbury Library University, Special Collections, *Sir Lawrence Alma-Tadema Collections, Additional Letters*

Lawrence Alma-Tadema a Charles Deschamps, 157

11/5 83 Hotel Tramontano Corso Victor Emmanuel, Naples

Mon cher Charles, voilà hier 15 jours que je vous ai expédié [p. i.] Venus & Bacchus. Vous l'avez reçu en bon ordre et pourtant je n'entends rien de vous, ni de mes amis pour qui j'avais demandé une invitation ni du photographe où je vous avais demandé de le faire photographier. Où en êtes vous avec tout cela et le tableau de D.D. Mills est-il envoyé? Bien à vous, L. Alma Tadema.

Lawrence Alma-Tadema a Eleuterio Pagliano, 174

Carissimo Pagliano,

Il Panettone avait beaucoup l'air d'être un de ces grands pans de théâtre en papier mâché. Heureusement pour nous il n'en était rien. Il était tout bonnement superbe et ma foi nous l'épargnions un peu de sorte que le grand plaisir qu'il nous provient dure plus longtemps. Mille fois merci mon cher ami d'avoir pensé à nous. Vous n'auriez pas pu faire plus de plaisir à qui que ce soit. Quel dommage que je ne puis pas écrire en Italien ma foi je suis sûr que tout cela sonnerait beaucoup mieux enfin, vous me comprenez et voilà tout ce qui est nécessaire.

Mille bonnes choses pour vous et les vôtres à [p. i.] au delà nouvelle aussi, que le bonheur soit votre partage et qu'il n'y ait plus de [p. i.] moi comme cette déception à Turin avec Josephine. Dites donc est-ce qu'il pleut encore toujours au Lago Maggiore? et les amis à Milan sont-ils bien convaincus que nous pensons souvent à eux? C'est pourtant bien le cas.

Mes photographies sont à amis partout si le monsieur du magasin veut seulement se donner la [p. i.] d'abord il aura à demander à Monsieur L. H. Lefèvre 1a King st. St. James's, pour ce que lui il en a publié après il aura à demander à la Société photographique de Berlin, Don Hott. Platz pour ce qu'ils ont publié et puis à la Soc. Royale de photographie à Bruxelles. Puis il y en a encore un couple de douzaine dont moi je possède les négatives qui ne sont pas en vente.

Maintenant quant à l'esquisse que vous me demandez, je tâcherai de bien faire quelque chose dès que les journées sont un peu plus longues car maintenant ma foi nous n'avons presque pas de jour du tout il faut vivre car il Panettone ne suffit pas pour toujours, donc un peu de patience n'est-ce pas?

Remettez à l'occasion la carte inclus et pensez quelque fois à votre ami L Alma Tadema et aux siens.

Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, *Accademia nazionale di belle arti letters and records*, 860160

Guido Carmignani a suo padre Giulio

Parigi 28 ott. 57

Carissimo Padre, colla presente intendo di rispondere alla tua datata del 18 ottobre, e donde nulla mi sfugga di quanto in essa mi parli, tengo lo stesso tuo ordine nel farne le risposte. Ho dunque trovato l'acclusa del Sig. Grazioli per Bulla e Souy ai quali fu già raccomandato Pasini, che mi ha detto su tale rapporto non gli giovarono gran cosa, e l'altra per Goupil. Dal Sig. Pasini, arrivato domenica contemporaneamente alla tua, ho ricevuto la suddetta, dove (come al solito) ho trovato l'articolo insipido, passando egualmente su tutto senza farne una critica artistica ragionato. Come egli mi venne a trovare in casa, sortimmo assieme e fatta una visita a Madama Berchet fui al suo studio, che avevo già visto per mezzo di Ottoz, dove mi trattenni fino a sera. Ho quivi di nuovo osservati i disegni dell'Oriente e gli abbozzi all'olio. Ora che il metodo mi è più familiare, e che mi sorprende molto meno d'una volta perché conosco meglio il modo di esecuzione, confesserò francamente che alcuni sono per verità toccati da maestro e molto belli, altri assai inferiori, ma so anche che in uno studio dal vero non si può esigere sempre molto ed alle volte basta una tinta sola.

Inoltre ho visti 4 quadri, che ebbe all'Esposizione due all'olio e 23 disegni, uno per qualità mi piacque moltissimo. La maniera sempre la solita, ma gli argomenti sono molto variati. Però ho osservato che egli si studia forse troppo di rappresentare quei luoghi con un carattere tutto particolare ed originale mentre (due piccoli abbozzi là eseguiti) vedo che hanno molta analogia [con] i nostri siti, e cieli, specialmente d'Italia, anzi in alcuni [ho] trovato a che fare colle mie montagne di Massa e Fossinaro.

L'atelier è grande e molto bene ammobigliato, e la posizione ottima [mutila] m'era quasi immaginato di metterci al lavoro in società, ma discorrendo compresi benissimo che non amava ciò, onde senza più chiestogli che dovessi fare, mi ha consigliato di trovarmi uno studiolo in vicinanza a lui, onde spesso mi verrà a visitare, e riguardo l'installarmi presso un Artista distinto sarà impossibile, non ricevendo allievi che si [p. i.], bisognosi di vivere di questo; la qual cosa mi fu già detta dal mercante di colori e dal negoziante di quadri, quindi ciò non mi servirebbe che a seguirlo ciecamente mentre il miglior giovamento non si verrà che da molto vedere, la qual cosa mi sarà data con del tempo imparando a conoscere artisti, accorrendo alle vendite di quadri etc. etc.

Intanto, onde non perdere il tempo, attendendolo da Parma, ho terminato quel primo quadretto, e ne ho fatto un altro di souvenir rappresentante quella stessa marina, colle figure che avevo all'Esposizione, la grandezza è la medesima e l'esecuzione, a quanto mi pare, simigliare [sic] effetto e nettezza di tinte.

Ora farò quanto mi ha consigliato. Riguardo l'indirizzo per le tue lettere può essere ancora il medesimo pel momento, ed io ripasserò a prenderle se non sarò più qui. Lunedì sera venne a trovarmi ed andammo a pranzo insieme; questi altri giorni non sono portato io da lui, a vederlo lavorare e sul tardi abbiamo

pranzato, e passata la sera in compagnia. Mi ha fatto conoscere certo Are pittore (suo vicino di uscio) distinto nella figura di genere. Passando ad un argomento non meno di questo importante, i miei conti di cassa fatti secondo le regole presenti, mi lasciavano una somma bastante per trattenermi fino la metà di dicembre, ma ora cangiando alloggi, e facilmente pigliando due stanze, o un gabinetto ed uno studio, pel quale bisognerà che acquisti o pigli a nolo la mobiglia, e facendo qualche altra spesa imprevista, straordinaria, il tempo di mia dimora si raccorcia di molto. Quest'altra volta vi scriverò in proposito. Intorno a ciò che mi scrivi della smania per le cose di qui anzi che scemare accresce ora col trovarle nella realtà piuttosto maggiori delle immaginate ne la durezza dei modi delle persone, che possiamo invidiarne la civiltà e cortesia, mi cagionano rincrescimento della mai città ma vi è il cambiamento delle abitudini, l'assenza di persone amiche, che non potrei trovare né qui né in nessun altro paese con una dimora di poco più d'un mese, e inoltre la mancanza del modo di occupare gradevolmente il tempo (la sera) sena guastare le regole d'economia. Però ora che l'ottimo sig. Pasini è arrivato e che ho fatto conoscenza dei 2 giovani dei quali scrissi ad Ennio, e un poco della città mi trovo alquanto meglio dei primi giorni. Leggo dopo che mi raccomandi di inviare a Parma il mio ritratto pel stereoscopia, questo già chiesi al Sig. Gaudin, che mi rispose negativamente, ad ogni modo dovendo acquistare qualche piccola veduta me ne informerò presso ad altri. Faccio un salto sopra le curiose avventure dei miei fratelli ed amici (sempre matti) pei quali accludo un biglietto e vengo a spiegare che siano la tapioca ed il potiron. La prima un'erba, la 2° una zucca. Per moda di dire scrissi che ne ero stanco, ma anzi li trovo i migliori potages (potacchi) della cucina francese

Guido Carmignani a suo padre Giulio, cc. 1-2

Parigi, 28 7bre 1857

Carissimo padre, scrivo questa mia seconda senza aver ancora ricevuto riscontro all'altra, ma non dubito che essa non sia per viaggio. Sono già 12 giorni che mi trovo in Parigi, e posso dire di non aver ancora visto la metà delle cose ragguardevoli, quantunque usciamo di casa assai per tempo, e rientriamo tardissimo. Ho scritto come fui un mattino presso quel tale Fable di fotografie. Ho acquistato da lui 3 dag. di accademie di donne (uomini mancano) ma costano 36 franchi la dozzina, il prezzo è alto e ve ne sono anche da meno ma quelle mi sembrano preferibili per la buona esecuzione. Inoltre varie altre per noi e Nandino di genere diverse. Domenica l'altra, Monici essendo andato a pranzo da un suo conoscente a Versailles e Boni da un altro in Parigi, io me ne andai al Louvre e potei con comodo esaminare le vaste gallerie. Ho visto dunque i quadri tanto famosi del Gros, di Greuze, di David, etc. etc., e non mi contentarono. Le opere che stimo veramente insuperabili sono un Assunta di Murillo, un quadro del Correggio e molti altri di classici italiani. Paesi non ve ne sono, i plafonds sono dipinti da pittori moderni, e Delacroix sembrami migliore. Non ho veduti quadri di Vernet che so esservene in causa della chiusura di una parte delle sale per restauri. Inoltre ho visto una piccola armeria colle complete armature di molti Re di Francia, un Museo di marina, una raccolta di oggetti inviati dall'Egitto e dalla China, e una quantità di cose

appartenute a diversi sovrani, come sarebbe: il letto, gli abiti, i capelli, il servizio da tavola e da tavoletta, le sale regalate dall'Egitto, le armi di Napoleone. Uno stipo, una pianella, un libro di Maria Antonietta, uno di Maria Stuarda; lo scettro, la corona ed il Manto di Carlo Magno; altro di S. Luigi etc. etc.

Il giorno dopo con il S. Monici percorremmo la Ste Chappelle et l'Hotel Dieu, vastissimo ospedale, indi Notre Dame, St. Germain l'Auxerrois, St. Eustachio, St. Sulpice, e varie altre chiese le quali la offrono di rimarchevole. Abbiamo pure visitato il giardino delle piante, le sue immense gallerie d'animali vivi, ed imbalsamate, quelle d'anatomia comparata, dove fra tante cose curiosissime, osservasi lo scheletro di Solyman-el Kaleby, uccisore del generale Kleber, che fu impalato, ed una quantita di [p. i.] conservati nello spirito. Indi un gabinetto frenologico, colel maschere eseguite sul vero dei giustiziati in Parigi e fra le altre del famoso Cartouche. Una vasta galleria di geologia dove ho potuto osservare una massa di ferro meteorico, caduto in Francia, pesante 591 kilogrammi.

Fui pure al conservatorio d'arti e mestieri. In esso sono contenuti i modelli in piccolo di macchine d'ogni genere: indi diverse sale spettanti all'ottica, acustica, geodesia, pittura sul vetro, porcellane et meccanica, geometria, locomotiva, fisica, cronometria, agricoltura, etc.etc. e fra le cose particolari ho notato un rilievo dell'Isola del Tino (nel golfo della Spagna). Stoffe bellissime, tessuti con vetro filato, imitanti il broccato e la seta. Congegni curiosi di serrature, con pistole e campane, orologi con musica.

Una fotografia tedesca d'un metro d'altezza e di larghezza, e vari oggetti d'ottica come camere oscure e lenti d'ogni genere etc. Vi è inoltre una raccolta di frutti, di paste, ed una collezione di legni e marmi.

Ho fatto anche una visita all'Hotel de Ville, uno dei più belli monumenti di Parigi, ed il Palazzo del Lussemburgo, dove ho trovato con mio grandissimo piacere una galleria di quadri moderni, ma sgraziatamente, come al Louvre, chiuse in parte per accomodamenti.

Una marina di Teodoro Gudin, un paese di Dauzats, diversi di Rousseau, Jeanron, Français, mi hanno veramente piaciuto. Nello stesso palazzo ci siamo recati alla sala del trono, nella biblioteca nella stanza di Maria de Medici, che trovasi ancora nello stato del tempo del suo soggiorno, ed in un gabinetto decorato fra le altre cose di due specchi da 20 mila fr. L'uno. L'Hotel-des-Monges dove avvi una raccolta grandissima di monete e medaglie cominciando dal Re Faramondo a venire ai nostri tempi, l'Hopital-de-vol-de-grâce, ed il Cimitero del P. Lachaise, sono stati gli ultimi stabilimenti da noi percorsi. Quest'ultimo in ispecie che è vastissimo, e posto sopra una collina, racchiude una vera selva di monumenti dove fra tanti ricordo quello di Ennio Q. Visconti, quello del pittore David, quello di Casimiro Perier di Gall, di Kellerman, Firmino Didot, di Eloisa ed Abelardo.

Abbiamo anche assistito ad un interrement che si eseguisce con cerimonie diverse dalle nostre. Qui i decessi sono portati e sepolti di giorni, e noi, nel paio d'ore che restammo là, vidimo entrare una dopo l'altra almeno 20 carrozze funebri, le quali solamente dai parenti ed amici vengono accompagnate al Cimitero. Tutta la strada che vi conduce è sparsa di bottiglie dove vendonsi corone di mortelle, croci, statue e celle mortuarie, così si accorge di avvicinarsi in quel luogo, essendo ancora ad una gran distanza. Ieri poi (domenica) impiegai il tempo in tutt'altro modo. Essendo l'ultimo giorno delle grandi feste di St. Cloud, avevamo divisato di andarvi tutti, ma venendo a casa dalla messa e trovandoli partiti, partii solo. St. Cloud

credo che disti da Parigi 9 o 10 miglia, perciò col vapore vi arrivai subito. I divertimenti consistettero in questo. Sopra una collina in vicinanza della Senna e il [p. i.] parco di St. Cloud con viali bellissimi fiancheggiati d'alberi molto alti. Sotto di essi sono come nelle nostre fiere piantate tante botteghe di tutti i generi. Quindi concorrenza immensa di ciarlatani con teatri, gabinetti d'ogni sorta, giostre, tiri al bersaglio, caffè-chantants, balli, musiche, etc.etc. Sul tardo (terminati i pranzi sull'erba, gran piacere de' parigini) cominciarono i giuochi d'acqua, veramente belli, indi la sera i fuochi d'artificio e del bengala, ed illuminazione dappertutto. Concorrendo poi all'allegria generale la giornata bellissima e la posizione del luogo tanto pittoresca, ne risultò un insieme ancora più gradevole.

Alle 10 e ½ di ritornai a Parigi non sapendo nulla de [mutila] S. Monici e Boni che non potei trovare in mezzo a quella folla. Oggi piove, e dopo esser stato stamattina col Sig. Boni presso un Sig. Fayet, commissionario che mi ha promesso farmi conoscere il pittore Rousseau, me ne sono tornato ritornato a casa a scrivere la presente. Da lui procurerò informarmi della spesa, del modo del come io potessi mettermi sotto la direzione del detto artista.

Fino ad ora posso dire di non avere veduto che d'interessante per la mia arte e credo che Pasini avesse ragione di dirmi che la compagnia di Boni non mi avrebbe molto giovato; infatti quanto abbia visto (io ed il S. Monici) è stato più opera della guida che sua. Vedrò in seguito. Mi sono portato in alcuni negozi di quadri, ma non ne ho trovati degli artisti primari. Solo in uno ne osservai 2 graziosi. Uno era di Pasini, l'altro di Aguet. Se la stagione continua cattiva un pezzo bisogna che io mi metta a posto, o che ritorni a casa, ed ora sono indeciso se devo pigliare o no in affitto una stanza perché qui sono carissime e credo non trovarmi meno di 2 fr. Il giorno l'altro giorno [sic], dopo desinato, essendo nel cortile del Palazzo Reale, incontrammo il Sig. Muti, nostro vicino, è pure qui il Marchese Tosa e sua moglie. Avrei caro, come ho pure scritto nell'altra mia, avere per risparmio di tanto soldi, i rasoi colla prima occasione che capiti, come pure sarei a pregare Ennio di voler scrivere a Zaccheo, che ci aspettava, tanto per intrattenere l'amicizia che può esserci utile qualche altra volta.

Avrei tante altre cose a dire ma la [t]ristezza del posto me lo impedisce e le rimetterò ad un'altra volta. Intanto ricevi un abbraccio, insieme alla mamma ed i miei fratelli, che saluto unitamente agli amici mentre passo a sottoscrivermi con tutto il rispetto.

P. S. Martedì 19 ho sentito dal S. Boni la disgrazia del povero Sig. Naudin. Non rimanere senza darmi nuove della famiglia.

Tuo aff.mo ed Obb.te figlio Guido Carmignani

P. S. Non avendo potuto ieri impostare la lettera già fatta, aggiungo oggi (martedì 29) il seguente p. s. Stamattina mi sono portato all'accademia di B[elle] .A[rti]. a vedere i concorsi inviati da Roma. I Paesi meritano poco, ma la figura moltissimo, nel quadro del S. François Sellier bellissimo e di genere nuovo.

Guido Carmignani a suo fratello, cc. 1-2

Parigi 12 ott. 1857

Carissimo fratello, sebbene avessi promessi ai miei amici di scrivere tosto arrivato, ho dovuto attendere fino ad ora a farlo per la mancanza assoluta di tempo, onde ti prego volermi sensare presso di loro, persuaso ch'essi non vorranno imitarmi nel darmi loro nuove.

Non mi posso dimenticare della vostra compagnia in cui passavo allegramente il tempo e la bramerei maggiormente qui, dove non conosco alcuno onde cacciare la noja e malinconia che alla sera in ispecie mi opprime.

Ultimamente avendo cangiato alloggio ho fatta conoscenza con tre giovinotti miei vicini di stanza, ma uno è inglese, tedesco l'altro ed il 3° francese per cui con tale diversità di nazioni e di lingue non so se potremo andare d'accordo, e poi non ci vediamo che la sera essendo impiegati in diverse case di commercio e sovente rientrando tardi, mi trovano già in letto, massime le sere piovose (che sono spesse) anzi ieri, mentre mi coricavo, vidi dalla finestra della casa in faccia una famiglia mettersi a tavola a pranzare, guardai l'orologio...erano soltanto le 7.

Certo che le belle serate è uno spettacolo nuovo trovarsi sui boulevards gremiti di gente, dove la quantità di lumi, le iscrizioni a colori trasparenti, i negozi ed il chiasso continuo fanno pensare alla stagione carnevalesca. L'altra sera fummo al Louvre (magazzino d'abiti di moda, rappelli, arazzi, panni, etc. etc., che ha questo titolo), chiesto il permesso di visitarlo, abbiamo impiegato mezz'ora a farne il giro delle sale e ne abbiamo contate le Botteghe in 180 di 96 doppie aventi ciascuna un solo cristallo. Gli impiegati, come ci disse uno di loro sono in num. di 200, e l'incasso di fr. è di 500 mila il giorno. Questo è uno, ed in Parigi, dello stesso genere, se ne contano molti. Presso un cambiamonete ho osservato un pezzo d'oro del valore di 11982 fr, e diversi altri di miglior prezzo.

Una bottega da venditori d'oggetti di cristallo è tutta composta di questo, compresa una scala che mette al piano superiore. I passaggi o gallerie coperte di vetro, cui Milano ne vanta tanto una, qui sono in grandissimo numero, ed il lusso dei caffè, bazar è indescrivibile.

La quantità d'iscrizioni, ditte e insegne, che copre letteralmente tutte le case, offre una visita svariata, e dà un'idea perfetta del ciarlatanismo francese, che in questo genere ci ha portato all'eccesso, e basti a confermare ciò l'esempio di un tale a cui era morto il padre. Fece scrivere sulla sua tomba presso a poco queste parole: Passanti! Alle vostre priere è raccomandata l'anima di [p. i.] e nello stesso tempo il negozio di calzature d'ogni genere che tiene il figlio nella strada tale.

Una cosa curiosa, e che non usa presso di noi, vi è l'accesso gratis delle signore, a mode, spettacoli, ed in generale ai balli, mentre è fissato per gli uomini un biglietto di due e più franchi. Non c'è proporzione. Ma pure questo è l'unico mezzo per avere sempre la folla e fare molti affari. Come pure ai comptoirs di tutte le botteghe le donne. Quello che ancora varia molto questa città, si è il vedere ai pubblici passeggi turchi, persiani, chinesi, e gente d'ogni nazione, che invece d'essere nella capitale della Francia sembra trovarsi in quella del Mondo. Non ripeto qui le stesse cose che ho già scritto a casa riguardo il mio viaggio e le rarità e

stabilimenti principali che ho visitato in Parigi, giacchè di questo potrai informare a voce i miei compagni. Per ora tali sono le mie nuove. Saluta il papà e la mamma, e dà un bacio ai miei fratelli e sorelle. Inoltre non dimenticarti di salutare Burlazzi, e dirgli che mi faccia sapere che quadro fa, e come gli è riuscito quello del giardino. Carnischi, Rota, Sartori, Volpi, il Sig. Giuliano e la Signora Aimée e tutti i miei conoscenti. Attendendo notizie vostre, e del modo in cui passate il tempo, e che cosa fate mi dico Tuo aff.mo fratello Guido.

p. s. ti raccomando (come ho già scritto al Papà) onde intrattenere l'amicizia di Zaccheo inviargli una lettera, dandogli nostre nuove. Volta il foglio. Non scordarti di accludere nelle lettere del papà riguardo quando qualche tuo biglietto o dei miei compagni per risparmio di danari e la risposta di questa mia che attendo presto. Addio. Parigi 12 ottobre 1857, Tuo a. fr. Guido.

Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, *Eleuterio Pagliano letters received*, 860142

Federico Rossano a Eleuterio Pagliano, cc. 1-2

Anvers sur Oise, Sein et Oise

Anvers 7 Gen 79

Carissimo Pagliano, giorni fa ricevetti una lettera di de Nittis nella quale mi diceva essergli venuta l'idea che sarebbe per me meglio scegliere la mia dimora a Milano in questo momento che qui non si fa il proprio niente. L'ho risposto sul proposito dicendogli che tanto voi che Induno me lo consigliavate quando eravate a Parigi. A me sorride molto Milano, e sarebbe veramente la città che sceglierei ritornando in Italia a preferenza e questo non perché non capissi che presto a poco i tempi si somigliano in ogni paese, ma solamente per sentirmi in elemento meno forestiere e più vicino ad amici che mi conoscono. Solamente non parendomi bene voltar faccia alle difficoltà, cercherò esaurire tutte le mie forze e se la lotta non potrò più reggere allora mi deciderò a venire. In questo caso voi volete rispondermi se veramente vi pare che io possa farlo, anzi vi pregherei dirmi la vostra opinione colla lealtà che vi distingue. Vi pregherei nel tempo istesso a dirmi le epoche delle esposizioni che ora si fanno in Italia, perché io vorrei mandarci qualche cosa che raccomanderei a voi o all'amico Induno di questo ve ne sarei gratissimo.

Salutatemi tanto Induno, e augurandovi con tutti mille felicissime cose mi ripeto vostro amico F. Rossano.

Francesco Netti a Eleuterio Pagliano, cc. 1-2

Napoli, 16 dicembre 61

Mio Carissimo Pagliano, spero che mi perdonerete se la prima volta che vi scrivo è per parlarvi egoisticamente di un affare personale. Vi dirò brevemente di che si tratta.

Come mi è stato scritto ier l'altro da Firenze a quest'ora dev'esser giunto alla esposizione di Milano un mio lavoro. Questo è sì poca cosa che forse non mi sarei risoluto a fargli fare un viaggio così lungo, se non si trovasse già a mezza strada a Firenze e con tutto ciò io ho gran paura di essermi mostrato molto male, la prima volta che mi mostro in mezzo alla vostra Esposizione: ma adesso è fatto, e non ne parliamo più. Nel caso poi che qualcuno volesse acquistarlo io pregherei voi a trattar la cosa: la mia idea sarebbe da 1000 a 1500 franchi di prezzo; dico la mia idea perché del resto mi rimetto completamente a voi, ed ai prezzi che si fanno a Milano. Perdonatemi se vi do questa noia, ma io ho ricevuto tante prove della vostra buona disposizione a mio riguardo, e Morselli me l'ha confermato in modo che francamente io ne profitto. Colgo questa occasione per esprimervi i miei sinceri complimenti, anzi la mia passione per la vostra Figlia del Tintoretto: io non ne ho veduto che la fotografia, perché la mia mala fortuna non mi ha permesso di fare una corsa a Firenze: ma ciò che mi ha invogliato a desiderar di vedere il quadro in un modo straordinario.

Già saprete che questa impressione non l'ho ricevuta io solamente, ma tutti coloro che l'han vista. Fra breve spero rivedere il vostro quadro del Buondelmonte da Vonwiller.

Sia lodato Iddio che ormai l'Italia non è più la terra delle tradizioni, ma della nuova generazione, e delle glorie presenti e vive!

Morelli vi saluta: egli ha ricominciato a lavorar fortemente. Tutti gli amici vi fanno per mio mezzo le [p. i.].

Vi prego poi di ossequiarmi Agliati, Faruffini e i Sig. Ponti e ricordarmi agli amici del club.

Io vivo sempre colla speranza di ripetere i bei giorni che ho passato a Milano.

Credetemi intanto vostro Sempre [p. i.] amico Francesco Netti.

Francesco Netti a Eleuterio Pagliano

Napoli 27 dicembre 1861

Carissimo Pagliano, ieri sera Morelli mi fece leggere la vostra lettera, che mi dava la buona notizia della vendita del mio lavoro. Voi avete fatto perfettamente bene ad accettare la proposta della Commissione d'Arte, prima della segnalazione telegrafica che io vi ho diretta affermativamente, e che vi giungerà con molto ritardo, perché la linea era guasta e si lavorava lentamente.

Dopo di ciò non mi resta ad aggiungervi, se non che io vi sono tenuto più che io non potrei dirvi, mio caro Pagliano, di ciò che avete fatto per me, ed io lo ricorderò sempre. Vi accludo due righe di risposta al Presidente della Commissione d'Arte: se credete che giunga a tempo vi pregherei consegnarla: se invece credete che sia inutile e che basta che voi facciate le mie parti, nel senso che io son contento del prezzo fissatomi dalla Commissione, allora la..

Ad ogni modo io sarei lietissimo se diceste ad esso Sig. Presidente e se voi stesso foste convinto che io mi sento troppo lusingato che un mio lavoro sia creduto degno di restare a Milano, per badare se il prezzo mi convenga o no.

Vi prego di profittare di me della mia persona e delle mie cose in quello che io posso, perché così mi diminuirate un poco il rimorso che io ho di non saper corrispondere che in parole alle tante cortesie ed affezioni che mi usate.

Salutatemi Agliati, i Sigg. Ponti e Faruffini.

Credetemi per la vita vostro intimo Francesco Netti.

Giacinto Gigante a Eleuterio Pagliano

Napoli, 4 gennaio 1862, Strada dell'Infrascata n.270

Stimatiss. Signor Pagliano, vi prego di scusarmi se prima d'ora non vi ho fatto pervenire i ringraziamenti pel vostro bellissimo ricordo che avete avuto la bontà d'inviarli, esso è sempre presso di me, e prima di mettermi al lavoro lo guardo e ne ammiro sempre la naturalezza e la semplicità con la quale è dipinto; io ve ne ringrazio infinitamente; vorrei essere sempre presso di voi quantunque d'età avanzata ma sento che

potrei profittare vedendo i vostri dipinti (Felice Morelli) per me non posso lasciare la mia famiglia perché non avrei a chi affidarla.

Il sig. Morelli mi fece sentire che desideravate qualche macchietta del bagno rotondo di Pompei, precisamente di quei bagni che trovansi presso la porta Italiana; quando il sig. Morelli ritornò qui io mi trovavo in Pompei e tra vari dipinti che feci ebbi l'idea di principiare precisamente il detto bagno ma non curai a finirlo distratto d'altre cose. Se avessi potuto immaginare che era da voi desiderato ne avrei fatto accurato studio più i dettagli che bisogna scuggitare essendo che sono in parte perduti; ma disgraziatamente sopraggiunse la stagione invernale e non fu possibile rimanere a dipingere in quel sito che era umidissimo. Prendo la libertà di inviarvi la stessa macchietta che ne feci e mi reputo fortunato se esso può farvi piacere, in caso contrario tra ciò che dipinsi in Pompei trovo d'avere altra stanza di bagno di cui vi segno l'insieme in caso che lo desideriate vi prego farmene noto e ve l'inverò subito.

Intendo vi prego gradire i sentimenti più distinti della nostra ammirazione, Giacinto Gigante

[la lettera presenta un disegno a penna di Gigante raffigurante le Terme stabiane]

questo bagno manca interamente d'effetto, essendo che nella restaurazione hanno coperto da dove veniva la luce e ne hanno data dove non dovea esserci.

**Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, *Georges Petit*
Galerie letters received, 850806**

Cesare Biseo a Georges Petit

Rome le 26 7bre 75

Monsieur, je vous annonce d'avoir reçu 1200 fr. en billet de banque de France, pour paiement d'une des aquarelles que je vous ai expédiée le 2 courant. Je vous remerci, et vyez moi toujours votre bien devoué C. Biseo.

Alberto Pasini a Georges Petit

Paris 14 avril 1877

Cher ami, j'apprends à l'instant votre promotion au grade d'Officier dans l'Ordre de la Légion d'Honneur. Permettez moi cher ami en attendant que je puisse vous serrer la main pour le bon (ce qui sera demain au plus tard) de vous dire le plaisir que j'époruve à l'annonce de cette bonne nouvelle.

Mes amitiés très sincères et à demain, A. Pasini.

Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, *Jean-Louis Ernest Meissonier letters and other papers*, 860858

Ernest Meissonier a Vincenzo Giacomelli

Cher Monsieur Giacomelli, je suis désolé de ne vous avoir pas rencontré. Mais pourriez vous me faire l'honneur de venir déjeuner chez moi Dimanche prochain? Si ce jours ne vous convenait pas, seriez vous assez aimable pour m'indiquer un autre qui vous conviendrait au mieux.

S'il vous était plus agréable de venir le soir je vous retiendrais à dîner quelque soir le jours excepté samedi.

Il m'est inutile de vous dire le plaisir que j'aurai à reparler avec vous de cette campagne d'Italie qui m'a valu votre connaissance.

Agréez je vous prie mes compliments affectueux, E. Meissonier.

Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, *Lawrence Alma-Tadema papers*, 870068

Lawrence Alma-Tadema a un collezionista ignoto

17 Grove End Road, St. John's Wood, N. W.

29/791

Dear Sir, My charges for a portrait as you require is one thousand guinees. I work only from nature & not from photographs.

Your faithfull L. Alma Tadema.

Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, *Nineteenth French artist's letters and other papers*, 2000.M.23

Henri Hymans a Eleuterio Pagliano

Bruxelles le 29 juin 1870

Monsieur & cher Collègue, je viens de recevoir, et j'ai transmises immédiatement à M. le Ministre de l'Intérieur, vos bons déclarations de payement pour l'aquarelle que vous avez vendu à l'Etat.

L'Assemblée Générale de notre Société, appelée à se prononcer sur le Choix d'une aquarelle destinée à être reproduite en Chromolithographie, comme prime à décerner aux souscripteurs de la prochaine tombola, s'est prononcé à l'unanimité pour votre aquarelle. Je me suis mis en rapport avec le graveur, qui se désiste, en faveur de la Société, de son droit de reproduction, si vous consentez à ce qu'un fac simile soit fait par la lithographie, de votre belle œuvre. Veuillez m'informer de vos vues à ce sujet et croire, Monsieur et cher Collègue, aux assurances de mon sincère dévouement. Le secrétaire Hymans.

Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, *Carteggio Morelli*, CM I-II

Lawrence Alma-Tadema a Domenico Morelli, CM I-7

30/3/82

Townshend House, North Gate, Regents Park, N.W.

Mon cher Morelli, many thanks for the photo qui c'est comme pris d'un mur de Pompei.

Je regrette bien ne pas avoir pu arriver à Naples plutôt. C'est moins possible que je viens vous serrer la main au mois de Mai.

Mille respects pour vos [p. i.]

Bien à vous, L. Alma Tadema.

Lawrence Alma-Tadema a Domenico Morelli, I-9

6 juillet 1878

Townshend House, North Gate, Regents Park N.W.

Carissimo Morelli, je vous écris pour vous dire combien je suis inquiet au sujet d'un envoi de douze photographies choisis d'après mes tableaux tous signés, faits sous l'adresse de Cesare Dalbono, Direttore ou presidente del Institut Reale di Belle Arti Napoli.

Ils sont parti d'ici vers la fin de mai ou le commencement de juin au plus tard.

C'était ce que vous m'aviez demandé et comme je n'en ai pas encore de nouvelles je crains fort que cela ne se soit égaré. Quoique vous n'ayez pas encore un des photographies de Palestine je ne vous ai pourtant pas oublié. Je vous en choisirai encore cette semaine. Amendola a fait mon portrait c'est très réussi et plaît à tout ceux qui aiment les Beaux-Arts. J'ai été voir Marion, où on m'a dit qu'on ignore la publication de laquelle Mademoiselle parle dans sa lettre. Ils m'enverront une collection à vue dans laquelle je vous en choisirai. N'est-ce pas vous nous informerez de mon envoi et nous obligerez

Votre tout dévoué L. Alma Tadema.

Lawrence Alma-Tadema a Domenico Morelli, CM I/10

Naples 8 avril 1878

Mon cher Morelli, quoique nous n'avons pas eu l'honneur de faire la connaissance de Mademoiselle votre fille elle nous en excusera j'espère qu'en attendant en grand plaisir nous lui offrons nos portraits qui pour ma femme n'est pas très flatteur, mais nous n'en avons pas de meilleur.

Merci encore une fois de tout ce que vous avez fait pour nous durant notre séjour ici et croyez moi bien à vous de cœur, L. Alma Tadema.

Lawrence Alma-Tadema a Domenico Morelli, CM I/13

19/1/91

17 Grove End Road, St. John's Wood, N.W.

Mon cher Morelli, recevez nos amis Monsieur et Madame E. A. Abbey comme vous nous receviez et nous vous en saurons gré éternellement. C'est un des meilleurs artistes dans son genre un grand admirateur de vos œuvres et un américain voilà tout. N'est-ce pas je puis compter sur vous? A vous de cœur, L. Alma Tadema

Jean-Léon Gérôme a Domenico Morelli, CM I-166

Samedi

Cher Monsieur Morelli, j'ai vu hier la lettre que vous avez eu la bonté de m'écrire par m'annoncer l'intéressante découverte faite à Pompei et me demander en même temps si je ferais-serais des vôtres dimanche: à mon grand regret il m'est impossible de remettre mon départ et je me mets en mer aujourd'hui car je suis resté à Naples plus long temps que je n'aurais dû. Et mon retour à Paris doit s'effectuer à époque fixée. Il me reste à vous remercier du cordial accueil que vous m'avez fait vous et vos amis et j'espère vous avoir un jour Paris pour m'acquitter [p. i.] vous: en attendant soyez assez bon pour présenter mes salutations à M. Saro Cucinotta et Michele Cammarano qui m'ont fait visite et qui ne m'ont pas rencontré. Exprimez leurs nos regrets et dites leurs, je vous prie que si je ne suis point allé les voir c'est que j'ignorais leur adresses. J'ai accepté vos services ici pour ce dont je pourrai avoir besoin, j'espère que si de mon côté je pourrai vous être utile à Paris vous me mettriez à contribution sans vous gêner de moi.

Recevez cher Monsieur l'assurance de toutes mes sympathies, J.L. Gérôme.

Ma femme me charge de la rappeler à votre bon souvenir.

Adolphe Goupil a Giuseppe Tipaldi, CM I-187

Paris le 3 mai 1878

Mon cher Monsieur Tipaldi, il existe certainement entre vous et notre maison un mal entendu que je tiens à éclaircir par l'explication que voici: chaque fois que nous avons eu à faire un paiement quelconque à Naples, afin d'éviter l'embarras d'écrire à notre banquier de Rome pour l'effectuer, j'ai tiré sur vous; mais avec cette pensée que vous pouviez, par l'entremise de votre banquier à Naples, vous couvrir de ces débacles; de cette façon que vous ne deviez pas rester à découvert. Lorsque je vous ai prié de payer à Dichirico 2000 lires je pensais que vous agiriez aussi et ne m'est pas venu à la pensée de consulter nos

livres pour me rendre compte si vous nous deviez quelque chose ou non. Je regrette la contrariété que peut-être vous en avez éprouvé; mais pour en éviter de nouvelles, à l'avenir, nous chargerons notre banquier de Rome de faire nos paiements, rien de plus simple et cela vous évitera une complication d'écritures inutile. Que faites-vous de cet excellent Morelli? Je ne vois toujours pas arriver la Tentation de St. Antoine. Et le Troubadour? Il n'a donc rien envoyé à l'exposition de Paris. Je la regrette pour les Italiens. Je vous prie, cher Monsieur, d'agréer l'assurance de mes sentiments bien affectueux, A. Goupil.

Domenico Morelli a Lawrence Alma-Tadema, CM II-1

Caro Amico, ho fatto i cinque disegni che mi commise la Società per la Bibbia Illustrata e me ne hanno chiesto altri due, che farò per contentare quei signori, ed essi debbono contentare me mandandomi le prove dei disegni degli altri artisti. Per ora me ne hanno mandati 7 però quelli che più desidero sono i vostri che saranno certamente i migliori e che non ho avuto. Per soddisfare questo desiderio mi rivolgo direttamente all'amico Alma-Tadema se ne avete fatte fare le fotografie mandatemene almeno qualcuna che terrò preziosissima come conservo tutte quelle che mi avete mandate. Io ho scritto più volte a Dake di commettere qualcuno dei disegni al Prof. Vetri e il Dake mi promise che se manca qualche artista di forme l'avrebbe commesso a Vetri. Ora però ne sono mancati vari per la morte di tre artisti e non hanno invitato il Vetri. Perché? Dalle prove dei disegni che mi hanno mandati penso che il Vetri avrebbe fatto meglio di alcuni e ci avrebbe guadagnato la illustrazione della Bibbia. Io tengo molto a che sia conosciuto questo valente artista anche fuori d'Italia e questa della illustrazione biblica è una buona occasione poiché il Vetri dipingendo sempre affresco non ha il tempo per fare quadri per le esposizioni. Sicché prego voi di scrivere al Dake di invitare il Professore Vetri a fare un disegno per la Bibbia. Detto da voi l'accetteranno. I miei cordiali ossequi alla vostra gentile Signora e voi accettate una stretta di mano del vostro affezionato Morelli.

Domenico Morelli ad Antonio Cardarelli, CM II-6

Caro Aristotele. Problemi, III, 10. "Per quale ragione agli ubriachi qualche volta par di vedere molte cose, mentre ne vedono una sola? O, come già si è detto, perché muovendosi la vista succede che in nessun tempo la stessa visione posi nello stesso punto. E ciò che nello stesso tempo si vede altrimenti pare che occorra più tardivo; infatti per tatto della visione si vede ciò che si vede, ma è impossibile che lo stesso sia attingibile a più. Ed essendo insensibile il tempo intermedio in cui la visione si afferra ed il visibile cambia, uno pare che sia il tempo in cui si attinge e cambia; così che mentre nello stesso tempo più visioni attingono la stessa cosa, più sembrano essere le cose che si vedono, perché è impossibile che queste siano attinte nello stesso modo". Carissimo Dottore, come si legge in questo brano, Aristotele si riferisce ad una questione trattata. Ora, io bisogno di sapere quanto egli ha scritto sul fenomeno della vista, e, principalmente, sul fenomeno della visione contemporanea dei due occhi, che è la visione ordinaria e

normale che si voglia dire. Io vi prego di leggere dove io non so leggere, di quanto ha scritto questo filosofo, perché ho bisogno urgente di saperlo.

New York, New York Public Library, Manuscript Division, *Goupil Correspondence, 1867-1884*, MSS Col 184.

Carlo Raimondi ad Adolphe Goupil

MM. Goupil & Cie

Rome, le 23 janvier 1867

M. Dupont a eu la bonté de vous intéresser à mon égard, touchant le désir que j'ai d'exposer chez-vous ma gravure de l'Assomption, qui devra paraître dans l'ouvrage des frèsques; et il m'a écrit après que vous avez eu la bonté de vous déclarer prêt à me satisfaire. Je vous en remercie beaucoup; et j'ai le plaisir de vous annoncer que dans peu de temps je vous ferai l'envoi de mon travail.

En attendant je vous prie de vouloir m'envoyer sans bandes les fotografies suivantes des tableaux du célèbre Messonnier; c'est à dire:

1° Après Waterloo; ou bien, 1814.

2° La Rissa.

3° L'Halte

Mais je voudrais que les fotografies fussent prises directement des tableaux, et pas des reproductions d'autres fotografies; et qu'elles fussent de bonnes épreuves. Je vous serai très-reconnaissant si vous voudrez avoir tant de bonté pour moi; et plus encore si vous me donnerez occasion de vous servir à mon tour.

En attendant recevez mes voeux sincères de nouvelle année et mes sentiments distingués, Carlo Raimondi.

Parigi, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, *Lettres de Charles Meissonier à divers*, NUM 0424 (4, 3)

Camillo Miola a Ernest Meissonier, cc. 88-89

Naples le 1 [janvier] de 1880

Cher et vénéré Maître, un ami de ma famille le Baron Lamarra devant le quel je parlais il y a deux jours de votre probable voyage à Naples, dont le climat vous a été conseillé pour votre maladie de la gravelle; a interrompu mon discours pour me dire qu'il vous aurait guéri tout de suite avec un remède infailible dont sa famille a le secret. À mes demandes empressées il a fini par avancer que c'est tout simplement du sel commun conservé dans des tuyaux de bois d'orme coupés à une certaine saison etc. etc. Il m'a cité beaucoup de cas de guérison, et il m'a offert de m'en donner pour vous l'envoyes, en espérant que si vous guérissez vous voudrez bien lui faire cadeau d'un petit croquis de votre main. Naturellement je n'ai pas perdu de temps et je suis allé ce matin le trouver à Resina, où il m' a donné trois de ces tuyaux. J'en ai gardé un pour ma mère qui a un peu le même mal et je vous enverrai les deux autres incessamment; à peine je saurai comment les envoyer.

Voilà maintenant l'instruction pour le prendre. Ce remède ne fait d'effet qu'en le prenant au moment même des plus fortes douleurs. Je vous souhaite de tout mon coeur que vous puissiez ne plus les sentir, mais si ces douleurs malheureusement vous reviennent attendez que le paroxisme arrive, alors vous versez de ce sel la quantité qui se tiendrait sur un sou, vous en faites une pillule dans de l'ostie et vous l'avalez, après cela vous aurez soin de boire une tasse de bouillon léger ou de tysane. Si dans deux heures vous n'aurez pas de soulagement vous prendrez une autre pillule. Maintenant il ne tient qu'à vous de prouver la verité de tout cela que je voudrais croire à la lettre, tant je désire que vous soyez guéri. Et si vous le serez vous nous enverrez deux croquis n'est ce pas mon cher maître, un pour le Baron Lamarra et l'autre pour votre petit Miola?

J'ai vu souvent Gemitto ces jours-ci et j'ai bien regardé et admiré votre admirable portrait de lui et sa superbe petite statue de vous. C'est bien dommage que le premier bronze qu'il a coulé ne soit pas reussi, mais il a recommencé comme si rien n'était, et tout ira certainement très bien.

Je vous supplie mon très cher maître d'essayer ce sel et si vous guérirez comme je l'espère, de venir tout de même à Naples non plus pour vous guérir, mais pour vous reposer au milieu de nous, qui vous adorons et qui serions bien fiers de vous prouver notre devouement.

J'espère que ni Charles ni votre docteur feront de difficulté à vous laisser prendre une chose si innocente.

Mes plus vives amitiés à votre aimable famille, et je prie Charles de m'écrire un petit mot quand il aura le temps sur l'essai que vous aurez fait de mon remède, si par malheur il sera encore nécessaire.

Mon adresse actuelle est Corso Vittorio Emmanuele villa Miola, Napoli.

Cousunnez [*sic*] moi mon illustre et vénéré Maître votre bienveillance et soyez sûr de toute la gratitude, l'affection, le culte le plus dévoués de votre Miola.

Je crois qu'il ne faut pas ouvrir le tuyaux avant le moment de s'en servir.

[La lettera presenta un disegno di Miola di cui si parla nella lettera].

Camillo Miola a Charles Meissonier, cc. 90-91

Corso Vittorio Emm.le Villa Miola, Napoli 20 Nov. 82

Mon cher Charles, notre ami Gemito a envoyé il y a trois mois au Patron une reproduction du petit bronze qui était au Salon, reproduction à laquelle il tenait beaucoup à cause d'une culotte en argent qu'il avait ajouté à cette statue de manière à pouvoir l'ôter et la remettre à volonté et à cause aussi de je ne sais pas quelles énormes difficultés de la fusion. Il s'attendait peut-être à un mot de lettre de la part du Patron; mais il n'a pas osé écrire lui même jusqu'au moment où étant invité à prendre part à une exposition particulière chez M. Petit et n'ayant rien achevé depuis le breonze en question il a demandé au Patron s'il ne trouvait pas de difficulté à le prêter pour cette exposition. Or comme il n' a pas encore reçu de réponse et que peut-être le Patron n'est pas à Paris, on n'a pas le temps d'écrire, mon pauvre ami ne peut sortir de son regrétude [*sic*] (que je devine bien, quoique il n'en laisse rien paraître) que par votre moyen. Vous devriez, mon cher Charles, avoir l'extrême bonté de me donner des nouvelles de ce bronze, en n'oubliant pas d'y ajouter celles qui regardent la santé du Patron, de vous même et de votre aimable famille, une belle et bonne lettre comme celle que vous m'avez envoyé en réponse des quelques mots que j'écrivis pour la fête du Patron en juin dernier.

Ce Gemito avec ses étranger allures est bien l'artiste que j'aime le plus après votre illustre père, et je désire que celui ci ne lui retire jamais son estime et la protection à laquelle, comme de raison, il tient plus qu'à sa vie. J'envoyai dernièrement à Papa une photographie d'après mon tableau d'un matelot en sentinelle (grandeur naturelle) l'avez vous vue?

Aimez moi bien, mon cher Charles comme je vous aime vous et les votre et à nous revoir! Votre affectionné et dévoué C. Miola

Et dire que le Patron a été encore cette année à Venise et qu'il n'a pas poussé jusqu'à Naples! Je crains un peu que pour lui et pour vous aussi notre pays soit peut être de ceux que l'on aime, mais où l'on ne va jamais parce que ça ne vaut pas la peine; serait-ce pour nous faire dépit?

Camillo Miola a Charles Meissonier, cc. 92-93

Corso Vitt. Emm.le Villa Miola Naples le 10 Dec. 1882

Mon cher Charles, Je suis un peu inquiet pour vous à cause de certaines nouvelles d'inondations de vos rivières qui sont arrivées jusqu'à moi. Veuillez, je vous en prie, me rassurer au plutôt sur ce chapitre. Je vous remercie aussi beaucoup de m'avoir prouvé l'extrême plaisir d'une lettre du patron en réponse de

celle je vous adressai à cause de Gemito. Ma lettre bien touchante, pleine de bonté et d'affection et que je garderai comme un objet sacré, comme une récompense de bien de douleurs et d'amertumes souffertes dans ces quinze années de triste éloignement du maître révérend de l'homme et de l'artiste que j'aime le plus sur la terre, et auprès duquel j'aurais été moi-même tout autre de ce qu'ont fait de moi mon faible caractère et les conditions malheureuses de l'art dans ce pays. Dans la lettre que le Patron avait déjà envoyé à Gemito et qui est arrivée un jour après le départ de la mienne, il y avait aussi quelques mots bien gentils et encourageants pour moi mais je ne pouvais espérer qu'il m'aurait encore écrit directement, ç'a été une grande joie, allez, et je vous la dois mon cher Charles. Une joie mêlée de mélancolie, car le cher maître se plaint aussi beaucoup de ses infirmités. Or mon ami, comme cette lettre est émouvante, comme je voudrais courir auprès de lui pour serrer ses mains et ses genoux, je n'ose pas dire la vénérable tête contre mon cœur et le couvrir de larmes et de baisers. Ne manquez pas, mon cher Chales de me faire savoir quand on ouvrira l'exposition générale de son œuvre. Je viendrai, oh je viendrai pour sûr. Ce sera pour moi un appel irrésistible et je verrai ce vieillard glorieux au milieu de ses chefs d'œuvres, et je vous verrai aussi et vous embrasserai et nous causerons de ce bon vieux temps de 1867 qui me semble maintenant comme un rêve délicieux d'un autre âge.

Le patron nous fait croire possible un voyage à Naples; après les grands travaux qu'il a en train; mais, hélas, je ne l'espère pas, il a toujours tant à faire! Adrien, mon cheri, aimez moi bien et écrivez moi un tout petit mot, pour me rassurer sur ces débordements de la Seine, qui pourraient menacer vos maisons de Poissy. Quant à vous et à votre famille je n'ai aucune crainte, je suis sûr que vous ne courez aucun danger et que vous vous portez très bien comme le devine de tout mon cœur.

Votre dévoué et affectionné C. Miola

P. S. Le patron a des expressions de tendresse pour Gemito qui devraient vous rendre jaloux, si vous ne l'aimiez vous aussi comme un frère et s'il ne méritait pas tout cet amour.

Camillo Miola a Ernest Meissonier, c. 94

Avec une fleur couillie dans un jardin de l'Afrique, mille souhaits affectueux pour la fête du cher Patron
Le Caire le 16 juin 83

Camillo Miola a Ernest Meissonier, c. 95

Naples le 16 juillet 87

Cher et illustre Maître, espérant que cette lettre vous trouve en bonne santé et à Paris, je lui confie la répétition [*sic*] de toutes les amitiés respectueuses que je vous ai adressées dans ma dernière lettre à Charles et je vous prie de le remercier de ma part pour la bonne et longue réponse.

Je vous prie aussi de vouloir bien me permettre de vous présenter M. Adrien Férand banquier français établi à Naples depuis presque trente ans et ses deux filles Mad.lle Adèle et Mad.me Marthe. J'espère que

vous voudrez bien leur montrer les merveilles de votre atelier, surtout le chef-d'œuvre auquel vous travaillez maintenant, le 1807.

Mad.me Marthe Férand, qui a beaucoup de goût pour la peinture et à qui j'ai l'honneur de donner des leçons, me racontera à son retour les admirables choses qu'elle aura vu chez les plus grand peintre de notre siècle.

Agréez, cher maître mes affections inaltérables pour vous et pour votre excellente famille. C. Miola.

Camillo Miola a Ernest Meissonier cc. 96-97

Naples 21 7bre 89

Cher Maître, je vous prie d'accepter mes félicitations les plus vives pour vos succès aux expositions si importantes de cette année, succès que votre Charles a partagés avec sa médaille d'or, dont je félicite aussi beaucoup le père et l'enfant.

Ce pauvre Gemito qui a eu aussi le diplôme d'honneur à la section italienne est plus que jamais malade. Il a une commande du Roi et il s'obstine a ne plus travailler, et, ce qui est plus terrible, à se laisser presque mourir de faim lui et sa famille.

Sa vieille mère croit fermement qu'une lettre de vous le ferait sortir de sa fatale torpeur. Elle dit que son fils désire depuis longtemps quelques mots de son maestro.

Ecrivez lui donc, cher maître vous qui êtes si généreux. Ajoutez à tous les bienfaits qu'i vous doit, cet essai de votre parole sur sa volonté pervertie. Il parait qu'il a de temps en temps d'affreux excès de violence et cette pauvre vieille vous prie de ne pas la nommer comme votre informatrice!

La foi de cette femme dans votre parole est rumeuse, et je ne serais pas étonné que quelques mots sévères de l'homme qu'il a toujours vénéré comm'un être supérieur puissent opérer le miracle que les souffrances de sa famille et les persuasions de ses amis n'ont pu obtenir de lui.

Je suis toujours votre dévoué C. Miola.

Camillo Miola a Ernest Meissonier, cc. 98-99

Naples, 22 5. 90 (Répondue [nota di Meissonier])

Maître des maîtres, un jeune peintre napolitain qui se trouve en même temps d'être un peu français par sa mère défunte qui était une demoiselle Barendson, a eu le très grand honneur d'être admis à la dernière heure à votre Salon du Champs de Mars. Il s'appelle Joseph De Sanctis et son tableau représente un petit sujet byzantin; je ne sais pas si vous aimez cette peinture, mais si vous connaissiez le jeune peintre vous l'aimeriez bien sûr par ces sérieuses qualités de culture et d'éducation. Il désire que je vous le recommande parce que tout le monde ici connaît votre ancienne bonté pour moi qui n'ai rien fait pour la mériter comme peintre, mais qui ai le seul mérite de l'admiration et de la reconnaissance, il sait que j'entretiens votre culte par la parole, si non par les œuvres, et cela suffi pour qu'il me croient encore digne de votre attention. Donc

je vous recommande ce garçon et son tableau dans l'espoir que l'excès de mon amour vous cache l'excès de mon indignité et quel es qualités qui ne manquent pas à la peinture de M. De Sanctis soient plus fortes que mes faibles recommandations.

J'ose aussi invoquer en sa faveur l'aimable protetion de Madame Meissonier, qui ne m'a peut être pas oublié tout à fait, quoique ce soit la première fis que je lui présente mes hommages sous le nouveau très grand nom qu'elle porte.

Et croyez moi, cher et vénéré Maître, votre très devoué C. Miola.

Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits Occidentaux, *Correspondance d'Armand Baschet, Correspondants Italiens, I, 1863-1872, Antonio Pascutti, Italiens 2314*

Antonio Pascutti ad Armand Baschet, cc. 467-468

Stimatissimo Signor Baschet, in riscontro della sua graditissima in data 9 febbraio 1870, rilevai con grande piacere, chè furono ben ricompensati gli suoi giorni in Londra, di ciò non ne dubitavo punto, cosichè vennero contraccambiati ai quelli suddetti giorni di malattia in Blois. E gli rinnovo gli miei ringraziamenti di tanta sua bontà al prestarsi per me in proposito del Esposizione di Londra, e non mancherò di eseguire tutto ciò che sa Lei mi sarà consigliato.

Saprà che sono addietro a un grande acquarello di lunghezza metri 1.30 e altezza centimetri 80 con figure di grandezza 45 centimetri, composizione Tiepolesca il sugeto Maschere Veneziane e qualche cosa di mia composizione, sempre però ricavato dai costumi del Tiepolo, giorni sono mi recai a fare degli studi un po' distante nei dintorni di Vicenza, copiando il Tiepolo e rimasi per otto giorni, ma il freddo talmente forte che dovetti abbandonare il piano di studio e riportare la battaglia a un Epocha meno frigida, di già ne tengo come [s]chizzi un certo numero che in seguito spero di cavarne pastillo.

Il mio indirizzo, Ponte S. Moise numero 20, 90 Venezia. Sempre però abusando della sua protezione, sicché col mio arrivo in Parigi verrò munito [dei] suoi album Tiepolesco. Saprà che mi fu inserito un articolo in mio vantaggio molto bello e alquanto lungo, sulla gazzetta di Venezia, giorno Giovedì 3 febbraio numero 32, se Lei non avrebbe ricevuto questo giornale gli passerò l'articolo rinchiuso con l'altra mia.

Mi recai per sua volta dal Sig. Cavalier Barozzi per rendergli gli miei dovuti ringraziamenti, che per certo viene inserito da lui, ma si ritrova alla campagna chè e già qualche giorno, così appena avvertito del suo arrivo non mancherò di fare il mio dovere come pure di nuovo gli miei ringraziamenti a Lei pure in quel nel avermi appugiato sì bene al Sig. Barozzi, con [p. i.] e grande sue raccomandazioni in mio riguardo, e in prova ne risulterà un brillante esito chè in tale articolo non può farsene un [p. i.] la curiosità nella classe artistica e altri pure per saperne ché forte questo artista, rimpatriato, dopo circa dieci anni di esilio.

Non mancai appena giunto in Venezia col rendergli vinta ai Professori dell'Accademia di Venezia che fui allievo di loro tra gli quali il buono e migliore professore Fregaresi contentissimo d'avermi veduto e spiegandogli il buon avvenire che si presenta in Francia ove tengo di già delle commissioni col mio ritorno, ne rimasi appienamente soddisfatto e laudandomi della mia costanza e coraggio di battere una sì lunga epocha sì lungi dalla Patria, mi stava dicendo che avanti di morire il suo grande desiderio sarebbe quello di vedere la grande città di Parigi metropoli del mondo, questo mi bastò per rendermi ai suoi servigi quando sarebbe stato disposto a venire colla, così sarebbe stato un grande vantaggio facendogli visitare la grande città e tutte le belle cose d'arte che vi sono, questo passò il giorno di mercoledì 2 febbraio, e col giorno di

sabato 5 corrente si mise al letto ammalato e venerdì 11 del suddetto fu cadavere e la sua malattia fu un presto e caldo e vale dire una puntura e la sua perdita è di molto danno per l'Accademia perché era il migliore come maniera d'insegnare agli allievi e come artista di molto talento.

Sicché il giorno 13 sarà il suo funerale. Di sicuro che ne provo un forte dispiacere essendone stata di rapida la perdita di quella buona persona e mi ebbe in memoria due giorni avanti della sua morte diceva con l'altro professore dell'articolo che parlava di me e si rallegrava e diceva che dopo guarito verrà a Parigi a passare qualche giorno...e in *recuem* [*sic*] finì tutto.

Tenga pur certo che il silenzio su Londra sarà sempre in tale riguardo, e che [p. i.] apprese che hai da fare con vero amico e in qualsiasi cosa che io gli potrei essergli ostile e in suo vantaggio non avrà che comandarmi e di prove ne sono pronte.

Intesi con gran piacere che Lei è divenuto servitore d'onore afferendogli una impresa onoraria e alquanto faticosa di tutto il suo talento ne sa superare e riuscirne a brillante fine e vittorioso.

Se io era inquieto di non ricevere sue nuove lo fui perché sapendo che non era ancora bene guarito temeva che egli avesse testato di proseguire il viaggio in Londra cosicché ne sono appienamente soddisfatto della sua perfetta salute.

Per intanto finisco rimettendomi con stima e onore di professarmi suo sempre amico, Antonio Pascutti

14 febbraio 1870.

Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits Occidentaux, *Correspondance d'Armand Baschet, Correspondants Italiens, I, 1873-1889, Antonio Pascutti, Italiens 2315*

Antonio Pascutti ad Armand Baschet, cc. 5-6

Wurtbourg 8 dicembre 1873

Sig. Baschet, Visita del Palazzo Vescovile.

Quest'oggi domenica 8 corr. Ebbi la più grande soddisfazione [p. i.] di trovare in tutte le stanze dell'Epocha dell'Impero con gli suoi eletti mobili di una bellezza tale che per i miei soggetti di quadri sarebbero troppo di lusso nonostante mi potrà servirmi come documento per le forme curiale di quella epocha, più di altro inconveniente di dovere scrivere a Monaco per ottenere il permesso più nelle stanze di più ricche addobbate di stoffe nelle pareti con il suo relativo letto anziché tavoli e sedie di forme bizzarre e di molto carattere, non ne avevo mai vedute di simili.

In allora il permesso non si può ottenere se non che per gli altri appartamenti pure di quella epocha ma più scadenti e pure lasciano copiare nelle stanze decorate dagli veneziani. Insomma partendo dall'Impero feci gli miei più rispettosi saluti al famoso Tiepolo che di più aumentano gli suoi affreschi di apprezzazione [*sic*] Riguardo alla città la trovai molto più deserta che altre molte, forse gli Wurstburgesi temono il freddo e per ciò questa molta dovetti il casto Giuseppe sottomettergli alle svantaggiose atmosferiche però le poche che vidi non valgono le parigine. Domani mattina lunedì partirò per Vienna, volevo fermarmi a Monaco ma l'epidemia colerica me l'impose pare che muoiono 50 o 60 per giorno cosicché pensai bene di passarmene di questa voglia.

Finisco con il piacere di stringerli la mano mi [p. i.] e mi creda il suo affezionatissimo amico A. Pascutti

Se mi vorrebbe aggradire di sue nuove potrà inviarmele ferme in Posta a Vienna perché mi tratterò qualche giorno vale dire se mi risponde subito.

P.S. Arrivando a Nuremberg mi trovai la lettera in saccoccia da due giorni che io credevo di avercela spedita, a voler visitare tale città bellissima ma per me non mi fa. Molti saluti.

Antonio Pascutti ad Armand Baschet, cc. 7-8

Stimatissimo Sig. Baschet, gli dò mie nuove dopo un sì lungo mio viaggio, e sempre per una ampia città allemana [*sic*], mi fermai qualche giorno a Salsbourg e poi a Stutgard, e finì per l'ultima tappa a Franchfort, che è la più bella di tutte le altre città come carattere e poi come punti artistici e cose antichissime specialmente la contrada degli israeliti dove era magnifica a tal punto che nel istante prossimo conto di ritornarci di più come tipo di ragazze [*sic*] magnifico e sur tutto per le bionde capelli rasati di una freschezza di colorito sembrano fatte di cera, questa sera tengo un appuntamento di una di tale genere non

so di cosa sia ne cosa faccia, siccome era essa in compagnia di altra sua amica era impossibile, l'aspetto così vedrò come si presentano di forme le Franchofortiane.

Domani saprò domani [*sic*] partirò per Parigi, al mio arrivo mi farò il piacere di intrattenerlo con qualche dettaglio del mio piccolo viaggio.

Desidero della sua perfetta salute per intanto riceva gli più distinti saluti del suo aff. Amico A. Pascutti
Franchofort 23 d. 1873.

Antonio Pascutti ad Armand Baschet, cc. 45-47

Spalato 21 settembre 1875

Signor Baschet, con questa mia gli faccio sapere la mia perfetta salute come pure la spero di lei, sentirà con sorpresa questo mio viaggio in Dalmazia, siccome spero di fare un quadro dei più interessanti costumi muslachi cosicché molto difficile a potere fargli comprendere cosa sia quadri pittura e parlare ecc. Tentai in Zara a copiare qualcheduno appena dava principio si levavano e separarsti [*sic*] dalla posa gli feci proposte di pagarli bene nemmeno per ascolto così finì per partire e venire a Spalato mi succedette l'ostesso [*sic*] ma per buona raccomandazione spero di farne qualche cosa a lì cinque ore distante di Spalato con vettura e quasi la frontiera Turca quelli mi dissero che sono fieri del loro costume e io mi coraggio della sua fierezza si ammirano in dipinto e saranno graziosi d'esserne fatti ritrarre e poi esposti in qualche Capitale che tale costume non molto conosciuto.

Vero è che in questi momenti non avrei dovuto andarci in tali posti che poco distante da lì si battono, ma la passione dell'arte mi fa coraggio e con la speranza di venirne in Parigi con qualche quadretto di tale genere e poi finito questo mio intento continuerò il mio viaggio fino a Ragusa e Cattaro e al ritorno mi fermerò a Sebanico così avrò visitato tutta la Dalmazia e gli confermo un viaggio (qui in Spalato mi disse un signore d'aver conosciuto il signor Iryarte credo che sia il suo amico) quest'anno propriamente fu strana gente il mio viaggio invece di andare a Constantinopoli che era la mia idea si cambia la bussola e mi diretti per la Dalmazia, ma però tenterò di passare pure a Wurterbourg col mio ritorno per Parigi.

Desidererei di ricevere sue nuove e di sentirne la perfetta salute e se si trova in Parigi e per favore di [p. i.] la Signora Cremise e spero che poco gli mancherà al quadro che tiene in lavoro.

Per intanto resto con il piacere di inviargli gli miei sinceri saluti e mi creda suo aff. Amico A. Pascutti

Se vorrà favorirmi di una Sua, scriverà diretta al Cancellò del Lloyd Austriaco in Spalato.

Interessantissimo perché io poi cercai di andare nei piccoli locali ossia bettole dove sono tutti questi il odore di castadina che vi regna e cippola [*sic*] e tutti gli locali di tale genere sono tanto fumegati [*sic*] che nemmeno vi si vede uno dall'altro andai pure in compagnia con le guardie di sicurezza negli dintorni di Zara così detti panduri curiosissimo assai e tutti differenti costumi e bondanti [*sic*] d'armi pistole ganzar [*sic*] gliatagando [*sic*] ecc. Andai domenica scorsa fuori di Spalato a visitare le rovine della città di Solona che ora poi scavano e trovano tombe Idoli statue templi dell'Epoca dell'Impero Elesiano –Romano, qualche cosa d'interessantissimo il mio passaggio da Parigi e trovarmi in questi luoghi sembra un altro mondo

cosicch  se il tempo me lo permetterà mi fermer  circa un mese tanto di non entrare in Parigi questa volta senza nessuna memoria ossia quadro.

Gli avevo anzi scritto alla Signora Cremise che per la fine di questo mese di settembre sar  in Parigi ma vedo che mi tratter  per gli ultimi di ottobre perch  gi  gli tempi si manterranno poco buoni per continuare al pi  lungo. Spero che avr  ricevuto gli miei saluti per posta della Signora Cremise ora gli scrissi a Lei sperando che si trover  in Parigi e se avr  occasione di vedere il Sig. Ressmann di salutarmelo tanto mi far  grandissimo favore.

Qui di seguito si propone una forma di catalogo della mostra fotografica all'Esposizione Universale del 1855, realizzata a partire dalle informazioni dei libretti di Ernest Lacan, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient*, (Grassart, Parigi 1856), Paul Perier, *Société française de photographie. Compte rendu de l'Exposition Universelle de 1855* (Mallet-Bachelier, Parigi 1855), Jules Ziegler, *Compte rendu de la photographie à l'Exposition Universelle de 1855* (Parigi 1855). L'ordine di presentazione di queste fotografie segue il percorso espositivo condotto e propositoci da Ernest Lacan nel suo testo.

Lista delle abbreviazioni degli archivi:

B. A. D. : Bibliothèque des arts décoratifs, Parigi.

Be. M. : Benaki Museum, Atene.

B. M. : Bibliothèque municipale, Lille.

BNF : Bibliothèque Nationale de France, Parigi.

G. E. H. : George Eastman House, New York.

m. a. : mercato antiquario.

L. C. : Library of Congress, Washington.

M. A. : Musée de l'Armée, Parigi.

M. A. M. C. : Musée d'Art Moderne et Contemporaine, Strasburgo.

M. B. A. C. : Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.

M. C. : Musée Condé, Chantilly.

MET : Metropolitan Museum, New York.

M. G. M. : Musée Gustave Moreau, Parigi.

M. O. : Musée d'Orsay, Parigi.




M. P. : Musée Pyrénéen, Lourdes.






R. C. : Royal Collection, Londra.






R. P. S. C. : Royal Photographic Society Collection, Londra.







SFP : Société française de Photographie, Parigi.







W. N. G. A. : Washington National Gallery of Art, Washington.



Cognome	Nome	Titolo o citazioni sull'opera	Soggetto o descrizione dell'opera	Tecnica	Fotografia e archivio d'appartenenza o di provenienza
AGUADO, COMTE DE	Olympe		Abside del tempio dell'Oratorio	Tavola d'acciaio incisa	
ROUSSEAU	Louis	«La photographie et l'anthropologie. Il faut nécessairement que la photographie vienne au secours de l'anthropologie, sans cela elle restera longtemps ce qu'elle est aujourd'hui». Cfr. «La Lumière», 31 mars 1855	Uomo e donna boscimani		 <p>m. a.</p>
ROUSSEAU	Louis		Uomo cinese		
ROUSSEAU	Louis		Ritratto d'uomo russo		
ROUSSEAU	Louis		Ascaride (intestini di cavallo intero e aperto)		
MONTIZON, COMTE DE	Juan		Leonessa nella gabbia		
MONTIZON, COMTE DE	Juan		Lince su tronco d'albero		
MONTIZON, COMTE DE	Juan		Aquila su un bastone		
MONTIZON, COMTE DE	Juan		Pesce nell'acqua		 <p>G. E. H.</p>
BERNOUD	Alphonse		Animali viventi	Placche metalliche	
DIAMOND	Hugh Welch		Ritratti di folli		 <p>R. P. S. C.</p>






					 <p>R. P. S. C.</p>
					 <p>R. P. S. C.</p>
					 <p>R. P. S. C.</p>
					 <p>W. N. G. A.</p>
					 <p>M. O.</p>


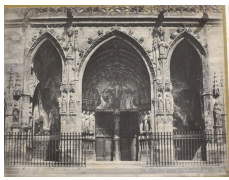


					 <p>MET</p>
					 <p>MET</p>
BALDUS	Édouard	<i>Panorama du Mont-Doré</i>	Mont-Doré		 <p>M. G. M.</p>
BALDUS	Édouard	<i>Pavillon du Louvre</i>	Pavillon de l'Horloge		 <p>M. O.</p>  <p>MET</p>





BALDUS	Édouard	<i>Arc-de-Triomphe</i>			 <p>M. O.</p>
BALDUS	Édouard	<i>Vue des arènes d'Arles</i>			 <p>MET</p>  <p>MET</p>
BALDUS	Édouard	<i>Pont de la Sainte (Auvergne)</i>			
BALDUS	Édouard		Mulino (Auvergne)		 <p>M. O.</p>  <p>m. a.</p>
BALDUS	Edouard	<i>L'Entrée du port de Boulogne</i>			 <p>M. O.</p>







					 <p>M. O.</p>
					 <p>M. O.</p>
BALDUS	Édouard	<i>Panorama d'Amiens</i>			 <p>M. O.</p>
BALDUS	Édouard	<i>Chalet d'Enghien</i>			 <p>MET</p>
BISSON FRÈRES		<i>Vue de Paris</i>			 <p>M. O.</p>
BISSON FRÈRES		<i>Pavillon de l'Horloge</i>			 <p>M. A. M. C.</p>




BISSON FRÈRES		<i>Bibliothèque du Louvre</i>			 BNF
BISSON FRÈRES		<i>Entrée principale du palais de l'Exposition</i>			
BISSON FRÈRES		<i>Hôtel de Ville</i>			
BISSON FRÈRES			Incisioni da opere di Rembrandt		
BISSON FRÈRES			Incisioni da opere di Albrecht Dürer		
BISSON FRÈRES			Disegno di Rosa Bonheur		
BISSON FRÈRES			Lampada in porcellana (foto industriale)		
BISSON FRÈRES			Candelabro in bronzo (foto industriale)		
MARTENS	Frédéric	<i>Panorama du Mont-Blanc</i>			
MARTENS	Frédéric	<i>Vue du lac de Genève</i>			
		<i>Château de Chillon</i>			
MARTENS	Frédéric		Riproduzioni dei bassorilievi della tomba dell'Imperatore.		
LE SECQ	Henri	<i>Portail royal de Chartres</i>			 B. A. D.




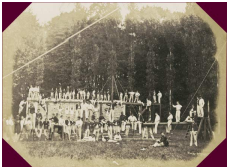

LE SECQ	Henri	<i>Etudes d'après nature</i> «Elles rentrent dans la manière des réalistes, et l'on pourrait en prendre quelques-unes pour des dessins de Théodore Rousseau ou de Corot». Cfr. Lacan, <i>Esquisses photographiques</i> , p. 88			 <p>B. A. D.</p>
					 <p>M. O.</p>
					 <p>M. O.</p>
					 <p>B. A. D.</p>
					 <p>B. A. D.</p>
LE SECQ	Henri		<i>L'uscita dalla chiesa,</i> Isabey		
LE SECQ	Henri		<i>La lettura,</i> Trayer		
			Incisioni di opere di Van Huysum		



DE BERENGER (marquis)	Raymond Ismidon Marie		Dodici panorami del Sassenage (Dauphiné)		 m. a.
DE BERENGER (marquis)	Raymond Ismidon Marie		Casetta nascosta sotto un castagno		
DE BERENGER (marquis)	Raymond Ismidon Marie	<i>Gorge du Furon</i>			
GIROUX	André		Effetto di sole al tramonto		
FORTIER	Alphonse	<i>Portail de Saint- Germain- l'Auxerrois</i>			 M. O.
FORTIER	Alphonse	<i>Escalier du Château de Blois</i>			 B. M.
FORTIER	Alphonse	<i>Place de la Concorde</i>			 m. a.

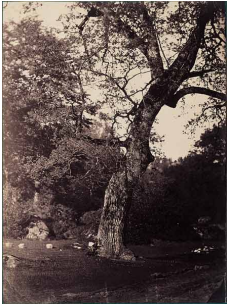
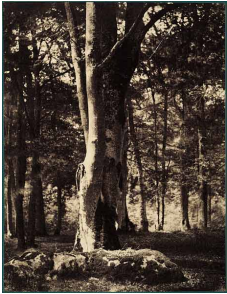


					 <p>B. M.</p>
LESPIAULT	Maurice		Studi di paesaggio	Carta cerata alla trementina	
PIOT	Eugène		Tempio di Minerva, Paestum		
PIOT	Eugène		Tempio di Agrigento		
PIOT	Eugène		Segesta		
PIOT	Eugène	<i>Parthénon</i>	Sei statue di donna		
PIOT	Eugène		Panorama dell'acropoli d'Atene		 <p>m. a.</p>
FERRIER	Claude-Marie		Panorami di città italiane		
FERRIER	Claude-Marie	<i>Glacier inférieur du Rosenlaui</i>			
FENTON	Roger	<i>Valley on the Wharfe</i>			
FENTON	Roger	<i>Pool below the Strid</i>			 <p>MET</p>
FENTON	Roger		Partenza della flotta inglese per il Baltico (la Neptune che esce dal porto)		
LYTE	Maxwell	<i>Le Pont de Betharam</i>		Vetro al collodio	
LYTE	Maxwell		Villaggio in Gavarnie	Vetro al collodio	 <p>M. P.</p>

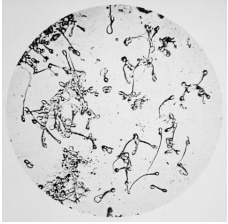
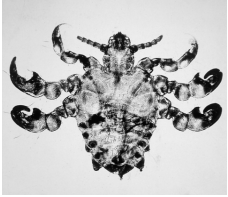
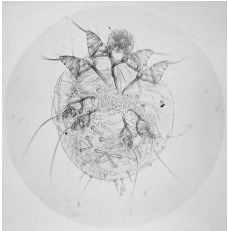


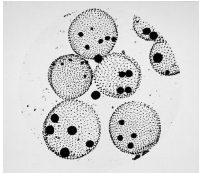
LYTE	Maxwell		Panorama di Notre-Dame de Heas	Vetro al collodio	 <p>M. P.</p>
ROBERTSON	James		Santa Sofia a Costantinopoli		 <p>M. O.</p>
					 <p>M. O.</p>
ROBERTSON	James		La moschea del sultano Achmet a Costantinopoli		 <p>M. O.</p>
					 <p>M. O.</p>
ROBERTSON	James		Porta del vecchio serraglio e fontana del sultano Selim		 <p>M. O.</p>
ROBERTSON	James		Monumento di Lisicrate, Grecia		

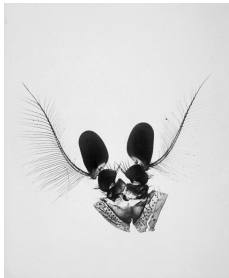

					 <p>Be. M.</p>
ROBERTSON	James		Tempio di Giove, Grecia		 <p>M. O.</p>
FRATELLI ALINARI			Il Campo Santo, Pisa	Vetro albuminato	 <p>M. O.</p>
FRATELLI ALINARI			Affresco di Benozzo Gozzoli, <i>Storie dell'Antico Testamento</i>	Vetro albuminato	
FRATELLI ALINARI			Affresco di Bernardo Orcagna, <i>il Trionfo della Morte</i>	Vetro albuminato	
FRATELLI ALINARI			Affresco di Antonio Veneziano, <i>il miracolo di San Raniero</i>	Vetro albuminato	
ALINARI FRERES			Porte del Battistero di Firenze	Vetro albuminato	
FRATELLI ALINARI			Palazzo Vecchio, Firenze	Vetro albuminato	
FRATELLI ALINARI			Grotta del Buontalenti, giardino di Boboli	Vetro albuminato	
FRATELLI ALINARI			Fontana di Giambologna, Firenze	Vetro albuminato	
FRATELLI ALINARI			Cattedra scolpita da Nicola Pisano, Pisa	Vetro albuminato	
DOVIZIELLI	Pietro		Panorami di Roma	Vetro albuminato	
PERINI et COEN	Antonio et Giuseppe		Panorami di Venezia		
LORENT	Dr. Jacob August		Palazzo Ducale, Venezia		
LORENT	Dr. Jacob August		Scala dei Giganti		




SACCHI			Ospedale, Milano		
SACCHI			Cattedrale, Milano		
MICHIELS	Johann Franz		Vetrate della cattedrale di Colonia		
MARGARITES	Philippos		Monumenti d'Atene		 <p>m. a.</p>
TAUPENOT	Jean-Marie	<i>Procession dans le parc du Prytanée</i>		Vetro al collodio	
TAUPENOT	Jean-Marie	<i>Jeu de boules</i>		Vetro al collodio	 <p>m. a.</p>
					 <p>m. a.</p>
TAUPENOT	Jean-Marie	<i>Gymnase</i>		Vetro al collodio	 <p>BNF</p>
TAUPENOT	Jean-Marie	<i>Revue du général inspecteur</i>		Vetro al collodio	
TAUPENOT	Jean-Marie		Cappella	Vetro al collodio	 <p>M. O.</p>
TAUPENOT	Jean-Marie		Biblioteca	Vetro al collodio	



TAUPENOT	Jean-Marie		Laboratorio	Vetro al collodio	
CLAUSEL	Alexandre		Panorama dei monumenti di Troyes		
CLAUSEL	Alexandre		Riproduzioni di disegni di pittori (Lorrain, Teniers, Poussin)		
BILORDEAUX	Adolphe		Riproduzioni di sculture, <i>Héloïse et Abailard; le Calvaire, la Fondation de Marseille; le Retour des cendres de l'Empereur</i> , par Chatrousse et Justin		
BAYARD	Hippolyte		Riproduzioni di bassorilievi e incisioni, Venere di Milo	Vetro albuminato	
RENARD			Riproduzioni di bassorilievi, <i>Sette Sacramenti</i> di Poussin; <i>la Lettrice, la Cucitrice</i> di Gérard Dow		
LEGRAY	Gustave		Copia della Gioconda		 <p>M. C.</p>
LEGRAY	Gustave		Ritratto della principessa Mathilde		
LEGRAY	Gustave		Ritratto di Clésinger		 <p>m. a.</p>
LEGRAY	Gustave		Bassorilievi dell'Arc-de-Triomphe de l'Étoile		

LEGRAY	Gustave	«M. Le Gray semble s'abandonner davantage à toute sa fougue dans ses vues. Plus hardi d'effets, il conserve cependant une heureuse harmonie dans ses plus grandes vigueurs. Une de ses études de bois, avec un arbre splendidement éclairé sur le premier plan, semble peinte par Diaz dans une de ses meilleures inspirations». Cfr. <i>Rapport sur l'exposition ouverte par la Société en 1857</i> , in «Bulletin de la Société française de photographie», p. 281.	Studi d'alberi		 <p>BNF</p>  <p>m. a.</p>  <p>BNF</p>  <p>BNF</p>
DELESSERT	Benjamin		Tavole di Marcantonio Raimondi		
GAUME			Riproduzioni di incisioni		
LEBLONDEL	Alphonse		Riproduzioni di incisioni		
MALEGUE	Hippolyte		Riproduzioni della <i>Carità</i> di Oudiné		
BERTSCH	Auguste		Prove al microscopio		

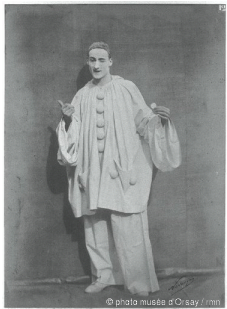
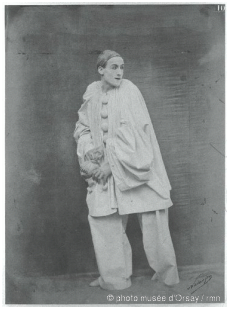

					 <p>SFP</p>
					 <p>SFP</p>
					 <p>SFP</p>
					 <p>SFP</p>
					 <p>SFP</p>
					 <p>SFP</p>

					 <p>SFP</p>
BERTSCH	Auguste		Riproduzioni di disegni di Bida		
OLON			Riproduzioni di sei statue e bassorilievi (Via Crucis, Calvario, Resurrezione, etc.)		
THOMPSON	Thurston		Riproduzioni dei disegni di Raffaello appartenenti alla collezione reale di S. M. la regina d'Inghilterra		
THOMPSON	Thurston		Mobili e armi della regina d'Inghilterra		
VON MINUTOLI, baron	Alexander		Oggetti d'arte della collezione della regina d'Inghilterra		
MAYER FRÈRES et PIERSON			Ritratto di Rachel, in piedi, nel ruolo di Fedra		 <p>M. O.</p>
MAYER FRÈRES et PIERSON			Ritratto della Ristori nel ruolo di Myrrha		

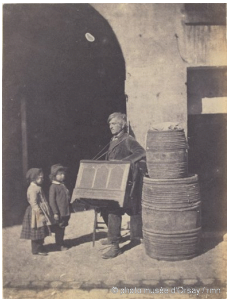
MAYER FRÈRES et PIERSON			Ritratto di Rossini		 <p>m. a.</p>
MAYER FRÈRES et PIERSON			Ritratto del re del Portogallo		
MAYER FRÈRES et PIERSON			Ritratto del duca di Oporto		
MAYER FRÈRES et PIERSON			Ritratto del conte de Persigny		 <p>m. a.</p>
MAYER FRÈRES et PIERSON			Ritratto del colonnello Fleury		 <p>m. a.</p>
MAYER FRÈRES et PIERSON			Ritratto dell'Imperatore e dell'Imperatrice		
TOURNACHON (FRÈRES NADAR)		«En général, MM. Tournachon et Cie opèrent en plein soleil; il en résulte que la durée de la pose se trouve réduite sensiblement (ce qui est toujours un grand			



		<p>avantage pour la ressemblance et l'expression), et qu'ils obtiennent des effets et des partis-pris qui donnent à leur portraits un caractère tout particulier. Une des grandes objections contre cette manière de procéder, c'est que le modelé doit en souffrir, pourtant dans les épreuves dont nous parlons, il est aussi complet que possible». Cfr. Lacan, <i>Esquisses photographiques</i>, p. 129.</p>			
TOURNACHON (FRÈRES NADAR)			Ritratto di Jules Lefort		
TOURNACHON (FRÈRES NADAR)			Signora velata		
TOURNACHON (FRÈRES NADAR)			Pierrots		 <p>© photo musée d'Orsay / rnm</p> <p>M. O.</p>
					 <p>© photo musée d'Orsay / rnm</p> <p>M. O.</p>




					 <p>M. O.</p>
					 <p>M. O.</p>
					 <p>M. O.</p>
					 <p>M. O.</p>






					 <p>M. O.</p>  <p>M. O.</p>
TOURNACHON (FRÈRES NADAR)			Animali appartenenti alla Société zoologiques d'acclimatation		
PLUMIER	Victor		Ritratti di celebrità		
DISDERI	André- Adolphe- Eugène		Ritratto di Madame Frezzolini	Positivo su vetro	
DISDERI	André- Adolphe- Eugène		Autoritratto		
DISDERI	André- Adolphe- Eugène		Ritratto di S.A.I. il principe Napoléon		 <p>m. a.</p>
DISDERI	André- Adolphe- Eugène		Riproduzioni di quadri, <i>les Blessés</i> de Muller; <i>les Amateurs de</i> <i>tableaux</i> di Chavet; <i>Alberico da Romano</i> di		






			Hayez; <i>la Vivandiera</i> , <i>Pane e Lacrime</i> degli Induno; <i>Susanna di</i> <i>Borbone</i> di Leblanc; <i>Portrait d'enfant</i> di Dubufe; <i>Chiens</i> di Jadin		
THOMPSON et BINGHAM			Ritratti		
VAILLAT			Ritratti		
MILLET	Désiré- François		Ritratti	Stereoscopia	
MILLET	Désiré- François		Funerali del maresciallo de Saint- Arnaud		
THIERRY			Ritratto di Mlle Rachel nel ruolo di Fedra		
THIERRY			Gérard, l'uccisore di leoni		
PERSUS			Ritratti		
LAVERDET	Marcel- Gustave		Ritratti	Prove dipinte a olio	
BELLOC	Auguste		Ritratti		
REUTLINGER	Charles		Ritratti	Prove ritoccate a olio	
GEROTHWOL et TANNER	Sigismond		Ritratti fotografici di proporzioni naturali		
DEFONDS	Émile		Ritratti	Prove ritoccate a olio	
TRUCHELUT			Ritratti	Positivi su tela cerata	
WULFF ET CIE			Riproduzioni d'opere d'arte		
WULFF ET CIE			Ritratti		
CLAUDET	Antoine		Ritratti stereoscopici	Stereoscopia	
WILLIAMS	Thomas Richard		Ritratti stereoscopici	Stereoscopia	
MAYALL	John Jabez Edwin		Ritratti	Prove ritoccate a olio o colorate	
HANFSTANGL	Franz		Ritratti		
BERNOUD	Alphonse		Ritratti della famiglia granducale di Toscana		
PLUMIER	Alphonse		Ritratti		


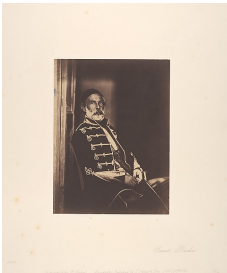



ALBINANA	José		Ritratti		
WEBSTER	Daniel	«Ces épreuves, bien qu'exécutées au daguerréotype, rentrent tout à fait dans ce nous avons appelé la Photographie de genre. Ce sont de petits tableaux très-spirituellement composés et qui rappellent, par la finesse des détails et l'expression des physionomies, les pages les plus ravissantes de Meissonnier». Cfr. Lacan, <i>Esquisses photographiques</i> , p. 148.	Prove rappresentanti dei soggetti presi dalle opere di Shakespeare	Dagherrotipo	
NÈGRE	Charles	<i>Joueur d'orgue</i> («M. Charles Nègre, en copiant rigoureusement cette épreuve, a fait une charmante peinture qui figurait au dernier salon. Pourquoi d'autres peintres ne suivraient-ils pas son exemple! On comprend facilement tout l'avantage qu'ils auraient à faire reproduire par la photographie les groupes et les figures qui composent leurs sujets, de façon à avoir un croquis exact pris sur nature, qu'ils pourraient modifier sur la toile s'il en était besoin». Cfr. Lacan, <i>Esquisses photographiques</i> , p. 151)			 <p>M. O.</p>
DISDERI	André-Adolphe-Eugène		Fotografie di genere		
RYLANDER		<i>Old mother Goose</i>			
RYLANDER		<i>Joseph et Jane</i>	Due servitori che preparano il pasto del sabato		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto di Omer-Pacha		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto del principe Gortschakoff		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto del generale Oste-Sacken		








SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto di Budberg		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto di Kotzebue		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto di Liprandi		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto del conte Orlof		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratti dei generali Selvan et Soimonoff		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto d'Iskender- Illahi-Bey (conte Illinski)		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto di Tefik-Pacha		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto del colonnello Simmons		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto del colonnello Dieu		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto di Dervish- Pacha		
SZATHMARI	Carol Popp		Ritratto del conte Samoiski		
SZATHMARI	Carol Popp		Omer-Pacha e il suo stato maggiore		 <p>R. C.</p>
SZATHMARI	Carol Popp		Principe Paskiewitsch, principe Gortschakoff, generale Kotzebue, generale Schilder in consiglio		
SZATHMARI	Carol Popp		Scena di combattimento		
SZATHMARI	Carol Popp		Gruppo di cosacchi		 <p>R. C.</p>
SZATHMARI	Carol Popp		Baschi-bouzouks		
SZATHMARI	Carol Popp		Vecchi baschi- bouzouck, convoglio		
SZATHMARI	Carol Popp		Famiglia di zigani		


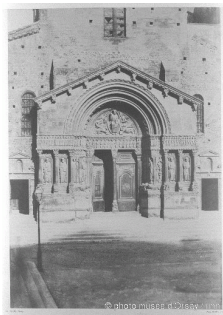

SZATHMARI	Carol Popp	«L'album de M. de Szathmari est une œuvre artistique dans laquelle le peintre, le poète et l'historien trouveront un égal intérêt». Cfr. Lacan, <i>Esquisses photographiques</i> , p. 167	Ritratti di contadine valacche in costume da festa		
FENTON	Roger	<i>Guards Hill</i>			
FENTON	Roger		Balaclava		
FENTON	Roger		Undici panorami dalla collina Cathcart		
FENTON	Roger		Tenda del fotografo		
FENTON	Roger		Panorama di Sebastopoli		 <p>MET</p>
FENTON	Roger		Cimitero di Cathcart-Hill		 <p>L. C.</p>
FENTON	Roger		Accampamenti		
FENTON	Roger		Il consiglio di guerra tenuto al quartier generale inglese la mattina del 7 giugno tra i tre comandanti in capo degli eserciti alleati		 <p>MET</p>
FENTON	Roger		Sergente del 20° reggimento		
FENTON	Roger		Cucina dell'8° ussari		


					 <p>M. O.</p>
FENTON	Roger		Artiglieria inglese a riposo		 <p>M. O.</p>
FENTON	Roger	<i>Nuove dal paese</i>			 <p>M. O.</p>
FENTON	Roger		Truppe francesi che salgono una collina, accampate, bevono con dei soldati inglesi		
FENTON	Roger	<i>Repos de chasseurs d'Afrique</i>			 <p>M. O.</p>
FENTON	Roger		Ritratto del generale Pélissier		
FENTON	Roger		Ritratto del generale Bosquet		 <p>M. A.</p>
FENTON	Roger		Ritratto del generale De la Bousinière		

FENTON	Roger		Ritratto del generale Beuret		
FENTON	Roger		Ritratto del generale De Cisse		
FENTON	Roger		Ritratto di Lord Raglan		 <p>M. C.</p>
FENTON	Roger		Ritratto del generale Simpson		 <p>M. C.</p>
FENTON	Roger		Ritratto del generale Brown		 <p>M. O.</p>
FENTON	Roger		Ritratto del generale John Campbell		 <p>M. O.</p>
FENTON	Roger		Ritratto del generale Barnard		 <p>M. O.</p>

FENTON	Roger		Ritratto del generale Pennefather		 <p>MET</p>
FENTON	Roger		Omer-Pacha		 <p>MET</p>
FENTON	Roger		Ismail-Pacha		 <p>M. O.</p>
BALDUS	Édouard		Brotteaux, Lione, Inondazioni del Rodano		 <p>m. a.</p>
BALDUS	Édouard		Avenue des Martyrs, Lione, Inondazioni del Rodano		
BALDUS	Édouard		Chiesa Saint-Pothin, Lione, Inondazioni del Rodano		 <p>MET</p>
BALDUS	Édouard		Rue Dunoir, Lione, Inondazioni del Rodano		
BALDUS	Édouard		Ile de Barthelasse, Avignone, Inondazioni del Rodano		
BALDUS	Édouard		Dal forte Saint-André, Avignone, Inondazioni del Rodano		

BALDUS	Édouard		Ponte Saint-Benezet, Avignone, Inondazioni del Rodano		 M. O.
BALDUS	Édouard		Centro città, Avignone, Inondazioni del Rodano		
BALDUS	Édouard		Pianura tra Avignone, Arles et Tarascon- Inondazioni del Rodano		 M. O.
FERRIER	Claude- Marie		Inondazioni della Turenne	Stereoscopia	
TOURNACHON (NADAR JEUNE)	Adrien	«Mais je m'arrête. Dieu merci! Palizzi, Troyon, Brascassat, Landseer et Rosa Bonheur sont là tout près de nous, et mettront à profit les richesses qui leur sont offertes». Cfr. Lacan, <i>Esquisses photographiques</i> , p. 198	70 tavole per il concorso agricolo		 m. a.
					 m. a.
					 m. a.
					 m. a.
					 m. a.

					 <p>m. a.</p>
TOURNACHON (NADAR JEUNE)	Adrien		Ritratti di contadini stranieri, accompagnatori del proprio bestiame al concorso universale		
RICHEBOURG	Ambroise- Pierre		Tavole rappresentanti gli strumenti per l'aratura	Procedimento negativo	
RICHEBOURG	Ambroise- Pierre		Insieme di panorami del Palais de l'Industrie	Procedimento negativo	
PLUMIER et MARVILLE	Victor	«Nous les signalons particulièrement aux peintres, comme des croquis dont ils apprécieront toute la valeur». Cfr. Lacan, <i>Esquisses photographiques</i> , p. 200.	Battesimo di S.A. il principe imperiale, 14 giugno		
NÈGRE	Charles		Portale di Saint- Trophyme (Arles)	Incisione eliografica	 <p>M. O.</p>
NÈGRE	Charles		Riproduzione di un'acquaforte di Rembrandt	Incisione eliografica	
NÈGRE	Charles	<i>Tailleur de pierres</i>		Incisione eliografica	 <p>M. B. A. C.</p>
RIFFAUT	Adolphe- Pierre		Ritratto dell'Imperatore	Incisione eliografica	
RIFFAUT	Adolphe- Pierre		Ritratto dell'Imperatrice	Incisione eliografica	

RIFFAUT	Adolphe-Pierre		Ritratto di Rossini	Incisione eliografica	 <p>Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France</p> <p>BNF</p>
RIFFAUT	Adolphe-Pierre		Ritratto di Rachel	Incisione eliografica	
BALDUS	Édouard		Tavole da <i>Le Pautre</i>	Incisione eliografica	
DELESSERT	Benjamin		Riproduzione di un'incisione di Albrecht Dürer	Incisione eliografica su placca d'acciaio	

Fonti e bibliografia

Regesto degli archivi fotografici presi in esame

Atene

Benaki Museum

Birmingham

Cadbury Library, University of Birmingham

Bordeaux

Musée Goupil

Chantilly

Musée Condé

Firenze

Biblioteca Marucelliana

Lille

Bibliothèque municipale

Londra

Royal Photographic Society Collection

The Royal Collection

Los Angeles

Getty Research Institute

Lourdes

Musée Pyrénéen

Mercato antiquario

Napoli

Archivio Domenico Di Giacomo

Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III

Biblioteca del Museo Nazionale di San Martino

New York

George Eastman House

Metropolitan Museum

Ottawa

Musée des Beaux-Arts du Canada

Parigi

Bibliothèque Nationale de France

Bibliothèque des Arts Décoratifs

Institut National d'Histoire de l'Art

Musée de l'Armée

Musée d'Orsay

Musée Gustave Moreau

Musée Rodin

Société française de Photographie

Strasburgo

Musée d'Art Contemporain

Torino

Archivio fotografico eredi Pasini

Washington

Library of Congress

National Gallery of Art.

Fonti d'archivio

Birmingham

Cadbury Library, University of Birmingham

Sir Lawrence Alma-Tadema Collection Additional Letters, 215/D7-219/A3 lettere inviate da Lawrence Alma-Tadema a:

Thomas Armstrong
Charles Deschamps
John Fulleylove
Alfred James Hipkins
Eleuterio Pagliano
Georges Petit

Bordeaux

Musée Goupil

Registre des autorisations aux reproductions de la maison Goupil

Firenze

Biblioteca Marucelliana

Carteggio Diego Martelli, lettere:

Federico Zandomeneghi a Diego Martelli

Fondo Vitali, lettere:

Anonimo a Gustavo Uzielli
Cristiano Banti ad Adriano Cecioni
Giovanni Boldini a Telemaco Signorini
Adriano Cecioni a mercante nizzardo
Léontine De Nittis ad Adriano Cecioni
Louis Martin ad Adriano Cecioni

Los Angeles

Getty Research Institute, Special Collections

Accademia nazionale di belle arti letters and Records (carteggio Guido-Giulio Carmignani)

Adrien Beugniet letters received

Camillo Miola letters
Claude Monet letters sent
Dieterle family Records of French art galleries, 1846-1986, Goupil & Cie Records, Boussod, Valadon & Cie Records, Stock Books
Allard et Noel albums
Arnold & Tripp Stock Books
Goupil & Cie Stock Books
Goupil & Cie and Boussod, Valadon & Co Records
Knoedler & Co. Records, approximately 1848-1971
Tedesco frères Stock Books
Eleuterio Pagliano letters received.
Georges Petit Galerie letters received
Giuseppe De Nittis
Jean-Louis Ernest Meissonier letters and other papers
Lawrence Alma-Tadema papers
Letters of Italian artists
Nineteenth French artist's letters and other papers

Napoli

Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III

Carteggio Morelli, CM I-IV, lettere indirizzate a Domenico Morelli da:

Lawrence Alma Tadema
Eduardo Dalbono
Charles Deschamps
Serafino De Tivoli
Jean-Léon Gérôme
Adolphe Goupil
Émile Zola

Carteggio Morelli, CM II-6, lettere inviate da Domenico Morelli a:

Antonio Cardarelli

New York

New York Public Library, Manuscript Division

Goupil Correspondence, 1867-1884

Parigi

Archives diplomatiques, Ministère des Affaires Etrangères (La Courneuve)

Correspondance Politique: Perse, CP 25, 26 (Prosper Bourée)

Archives du Louvre

X.1863

X.1863. Salon

Archives Nationales de France

Archives des Musées Nationaux - Département des peintures du Musée du Louvre, 1711-1870, série P, vol 15, 20144790/129, 12 juillet 1870, Luigi Mussini.

Décret instituant une Exposition Universelle des Beaux-Arts, 22 juin 1853

Inventaire après le décès de Monsieur de Nittis, 16 septembre 1884, MC ET-XII-1361

Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux

Lettres adressées à Meissonier, NUM 0424 (2, G)

Lettres adressées à Meissonier, NUM 0424 (2, P)

Lettres adressées à Meissonier, NUM 0424 (2, M)

Lettres de Charles Meissonier à divers, NUM 0424 (4, 3)

Bibliothèque Nationale de France, Département Manuscrits Occidentaux

Correspondance d'Armand Baschet, Correspondants Italiens, I, 1863-1872, Antonio Pascutti, Italiens 2314

Correspondance d'Armand Baschet, Correspondants Italiens, I, 1873-1889, Antonio Pascutti, Italiens 2315

Correspondance frères Palizzi-les Nadar, NAF 16616

Correspondance Édouard Manet-Félix Nadar, NAF 24277

Fondation Custodia

Collection Frits Lugt, lettere:

Vincenzo Gemito à Monsieur Georges (Petit), 2 LAS, 23-XII-1882, Naples, 24-II-1883, Inv. Nos 2002-A.874, 875

Léontine de Nittis à Bergerat, 1977-A-486

Institut National d'Histoire de l'Art

Autographes:

Lawrence Alma-Tadema (carton 1)

Adolphe Beugniet (*carton 7, carton 20*)

Alberto Pasini (*carton 23*)

Torino

Archivio privato eredi Pasini

Fondo fotografico eredi Pasini

www.memofonte.it

Archivio privato

Copialettere, lettere inviate da Luigi Mussini a:

Victor Baltard

Léon Cogniet

Colombari

Henri Delaborde

Michel Dumas

Henri Duportal

Jacques-Édouard Gatteaux

Heinrich de Geymüller

William Haussoullier

Charles Olivier Merson

Charles-Louis Michelez

Carlo Milanese

Eugène Sauzay

Isidore Pils

Adolphe Stürler

Fonti stampate

1803

VIVANT DENON Dominique, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, P.Didot l'ainé, Parigi.

1821

JOMARD François, *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, Panckoucke, Parigi.

1843

DU CAMP Maxime, *Souvenirs et paysages d'Orient: Smyrne, Magnésie, Ephèse, Constantinople*.

1844

Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du jury central, 3 voll., Imprimerie de Fain et Thunot, Parigi.

1847

BLANQUART-EVRARD Louis-Désiré, *Procédés employés pour obtenir les épreuves de photographie sur papier*, in *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* (27 gennaio), t. XXIV.

1850

Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849, 3 voll., Imprimerie nationale, Parigi.

1851

DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Exposition des artistes vivants: 1850*, Comon, Parigi.

1852

BENECKE Ernest, *Égypte, Terre sainte, Liban, Syrie*, Parigi.

DU CAMP Maxime, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851. 1852, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une*

introduction par Maxime Du Camp chargé d'une mission archéologique en Orient par le Ministère de l'Instruction publique, Gide et J. Baudry Éditeurs, Parigi.

1854

GREENE John B., *Le Nil: monuments, paysages, explorations photographiques*, imprimerie photographique de Blanquart-Evrard, Lille.

1855

DELÉCLUZE Jean, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Charpentier, Parigi.

DÉON Horsin, *Rapport sur l'Exposition universelle des Beaux-Arts, lu le 17 juin 1855 à l'Assemblée générale annuelle de la Société libre des Beaux-Arts par M. Horsin Déon, Peintre, restaurateur des tableaux des Musées impériaux, Membre de la Société libre des Beaux-Arts, etc.*, Alexandre Johanneau, Parigi.

DIGEON René-Henri, *Cercles chromatiques de M. E. Chevreul, reproduits au moyen de la chromocalcographie, gravure et impression en taille douce combinées par R.-H. Digeon*, Parigi.

DU CAMP Maxime, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855, peinture, sculpture, France – Angleterre – Belgique – Danemarck – Suède et Norwège – Hollande – Allemagne – Italie*, Librairie Nouvelle, Parigi.

Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations, catalogue officiel, 2 voll., E. Panis, Parigi.

Exposition Universelle de 1855, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français exposés au Palais des Beaux-Arts, Vinchon, Parigi.

Exposition Universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, Vinchon, Parigi.

GAUTIER Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe*, Michel Lévy Frères, Parigi.

GEBÄUER Ernest, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855, par Ernest Gebäuer*, Librairies Napoléonienne, Parigi.

GONCOURT Edmond e Jules de, *La peinture à l'Exposition de 1855*, E. Dentu, Parigi.

LA ROCHENOIRE Émile-Charles-Julien de, *Exposition universelle des Beaux-Arts, Le Salon de 1855*, Martinon, Parigi.

LAVERGNE Claudius, *Exposition universelle de 1855, Beaux-Arts, Compte-rendu extrait du journal l'Univers, par Claudius Lavergne*, Imprimerie Bailly, Divry et Cie, Parigi.

LOUDIN Eugène, *Le salon de 1855 par Eugène Loudin*, Ledoyen Éditeur, Palais-Royal, Parigi.

PERIER Paul, *Société française de photographie. Compte rendu de l'Exposition Universelle de 1855*, Mallet-Bachelier, Parigi.

VIGNON Claude, *Exposition universelle de 1855, beaux-arts par Claude Vignon*, Librairie d'Auguste Fontaine, Parigi.

ZIEGLER Jules, *Compte rendu de la photographie à l'Exposition universelle de 1855*, Parigi.

1856

BRISSE Léon, *Album de l'Exposition Universelle*, 3 voll., Bureaux de l'Abeille Impériale, Parigi.

Exposition universelle de 1855. Coup d'œil sur les envois des états pontificaux du Palais des Beaux-Arts et de l'Industrie, Impr. De Dubuisson et Cie, Parigi.

SALZMANN Auguste, *Jérusalem: étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*, Gide et Baudry, Parigi.

1858

DE CLERQ Louis, *Voyage en Orient: recueil photographique exécuté par Louis de Clercq*.

FRITH Francis, *Égypte and Palestine, photographed and described by Francis Frith*, James S. Virtue, Londra.

1859

CHESNEAU Ernest, *Libre étude sur l'art contemporain A. M. Eugène Noël: Salon de 1859*, Imprimerie Centrale, Parigi.

DU CAMP Maxime, *Le Salon de 1859*, Parigi.

GOBINEAU Joseph Arthur, *Trois ans en Asie (de 1855-1858)*, L. Hachette et Cie, Parigi.

SELVATICO Pietro Estense, *Scritti d'arte di P. Selvatico Estense*, Barbera, Firenze.

1860

FIGUIER Louis, *La photographie au Salon de 1859*, Hachette et Cie, Parigi.

1862

SELVATICO Pietro, *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra rintracciate nell'Esposizione Nazionale seguita a Firenze nel 1861*, Padova.

1863

DANDOLO Conte Tullio, *Panorama di Firenze, la Esposizione Nazionale del 1861 e la Villa Demidoff a San Donato*, Libreria antica e moderna di G. Schiepatti, Milano.

RENAN Ernest, *Vie de Jésus*, Michel Lévy frères, Parigi.

1867

CHATEAUBRIAND François-René, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, Bernardin-Béchet, Parigi.

DALL'ONGARO Francesco, *L'arte italiana a Parigi nell'Esposizione Universale del 1867*.

JOLIET Charles, *Une rue à Paris*, in «Le Moniteur de la mode».

PRISSE D'AVESNES Comte de, *L'art arabe d'après les monuments du Caire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Morel, Parigi.

1868

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, Michel Levy frères, Parigi.

CHESNAU Ernest, *Les Nations rivales dans l'art. Peinture, Sculpture*, Parigi.

1869

GARGIULO Raffaele, *Collection of the Most Remarkable Monuments of the National Musaeum*, voll. 2, Napoli.

1873

ROVANI Giuseppe, *La giovinezza di Giulio Cesare*, L. Felice, Milano.

1874

RONDANI Alberto, *Scritti d'arte*, P. Grazioli, Parma.

TISSANDIER Gaston, *Les Merveilles de la photographie*, Hachette et Cie, Parigi.

1875

LAROUSSE Pierre, *Les derniers jours de Pompéi*, in *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*.

VIGNES Louis, *Voyage d'exploration à la mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain*, Arthus Bertrand, Parigi.

1876

CLARETIE Jules, *L'art et les artistes français contemporains*, Charpentier et Cie, Parigi.

DEZAMY Adrien, *Salon de 1876, Sonnets*, Goupil et Cie Éditeurs, Parigi.

DURANTY Edmond, *La nouvelle Peinture*, Parigi.

HAMERLING Robert, *Nerone (Assuero in Roma)*, H. F. Münster, Verona 1876.

Salon de 1876, Goupil & Cie éditeurs, Parigi.

1877

BOITO Camillo, *Scultura e pittura d'oggi*, Fratelli Bocca, Torino.

BONFILS Felix, *Souvenirs d'Orient: album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables*, Alès.

COCCOLUTO FERRIGNI Pietro (Yorick figlio di Yorick), *Vedi Napoli e poi...ricordo dell'Esposizione nazionale di Belle Arti*, Marghieri, Napoli.

1878

ABBATECOLA Costantino, *Guida e critica della grande Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877*, Tip. Luigi Gargiulo, Napoli.

BERGERAT Émile, *Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, voll. I-II, Ludovic Baschet Éditeur, Parigi.

BLANC Charles, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de Paris 1878*, Renouard, Parigi.

DE ZERBI Rocco, *L'arte moderna. Lettere a proposito della Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli*, Successori Le Monnier, Firenze.

JOUIN Henri, *David d'Angers, sa vie, son œuvre*, E. Plon, Parigi.

1879

DE AMICIS Edmondo, *Marocco*, Fratelli Treves editori, Milano.

MASSARANI Tullo, *L'arte a Parigi*, Forzani e C., Roma.

PROTH Mario, *Voyage au pays des peintres. Salon universel de 1878*, Ludovic Baschet éditeur, Parigi.

STRAHAN Edward, *The Art Treasures of America*, George Barrie, Philadelphia.

1880

FILIPPI Filippo D., *Le Belle Arti a Torino, lettere sulla IV Esposizione Nazionale*, Ottino, Milano.

LIOY Diodato, *L'arte in Italia a proposito dell'Esposizione artistica nazionale di Torino*, tip. San Pietro a Majella, Napoli.

Ricordo della Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino 1880, F.lli Treves, Milano.

VIDAL Léon, *La photographie appliquée aux arts industriels de reproduction*, Gallimard-Villars, Parigi.

1881

Esposizione Industriale Italiana del 1881 a Milano. Relazione dei giurati. Fotografia, Milano.

1882

DE AMICIS Edmondo, *Costantinopoli*, Fratelli Treves editori, Milano.

CLARETIE Jules, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Librairie des bibliophiles, Parigi.

DU CAMP Maxime, *Souvenirs littéraires*, Parigi.

DUMAS François Guillaume (dir.), *Annuaire illustré des Beaux-Arts, revue artistique universelle*, Baschet, Parigi.

VIDAL Léon, *Cours de reproduction industrielle des œuvres d'art*, Delagrave, Parigi.

1883

BELLINZONI Luigi, *Guida critica della Esposizione Artistica Internazionale di Roma*, Roma.

BURTY Philippe, *Salon de 1883*, Goupil et Cie, Parigi.

CELENTANO Luigi, *Bernardo Celentano, due settenni nella pittura: notizie e lettere intime pubblicate nel XX anniversario della sua morte dal fratello Luigi*, Tipografia Bodoniana, Roma.

LAZZARO Nicola, *L'Esposizione Artistica di Roma 1883. Impressioni*, tip. del Giornale di Sicilia, Palermo.

1884

LIOY Diodato, *La prima La prima mostra artistica italiana in Roma del 1883*, Tipografia dei Classici Italiani, Napoli.

1887

VI Esposizione Nazionale Artistica, Venezia, Quadri e statue, F.lli Treves, Milano.

BÉCHARD Émile et Hippolyte, *L'Égypte et la Nubie, grand album monumentale, historique, architecturale*, Parigi.

NERVAL Gérard de, *Voyage en Orient*, Calmann Lévy, Parigi.

1888

MUSSINI Luigi, *Di palo in frasca, pensieri di un artista*, Ignazio Gati editore, Siena.

1890

MICHEL André, *L'Exposition universelle de 1889*, E. Dentu, Parigi.

1892

WYZEWA Théodore de, *La peinture étrangère au XIXe siècle*, Librairie illustrée, Parigi.

1893

ANZOLETTI Luisa, *Epistolario artistico di Luigi Mussini colla vita di lui*, Gati, Siena.

CHEVILLARD Valbert, *Un peintre romantique, Théodore Chassériau*, Rumeur des Ages, La Rochelle.

SIGNORINI Telemaco, *Caricaturisti e Caricaturati al Caffè Michelangiolo (1848-1866). Ricordi di Telemaco Signorini*, Civelli, Firenze.

TAINÉ Hippolyte, *Philosophie de l'art*, VI ed., Parigi.

1894

GAUTIER Théophile, *Une Nuit de Cléopâtre*, A. Ferroud, Parigi.

1895

DE NITTIS Giuseppe, *Notes et souvenirs du peintre Joseph De Nittis*, Parigi.

NETTI Francesco, *Scritti vari*, V. Vecchi, Trani.

WILLARD Ashton Rollins, *A sketch of the life and work of the painter Domenico Morelli*, Boston, New York, Houghton, Mifflin and Company, Boston.

1896

ALTAMURA Saverio, *Vita e Arte*, Tocco, Napoli.

1900

MORELLI Domenico, *Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840*, discorso commemorativo all'Accademia Reale di Napoli.

NADAR, *Quand j'étais photographe*, Flammarion, Parigi.

1901

DI GIACOMO Salvatore, *Domenico Morelli*, Detken e Rochon, Napoli.

VENTURI Adolfo, *Domenico Morelli*, Terzani, Roma.

1902

ZIMMERN Helen, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, G. Bell, Londra.

1904

GUILLEMIN Victor, *Étude sur le peintre et sculpteur, Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, Académie des sciences, belles-lettres & arts de Besançon, Besançon.

1905

CECIONI Adriano, *Scritti e ricordi*, Dominicana, Firenze.

STANDING Percy Cross, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Cassel & Co., Londra.

1906

LEVI L'ITALICO Primo, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Casa editrice nazionale Roux e Viarengo, Roma-Torino.

MOREAU-VAUTHIER, *Gérôme peintre et sculpteur, l'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Hachette et Cie, Parigi.

1908

CAPONI Jacopo (Folchetto), *Ricordi di Folchetto*, Società tipografico-editrice nazionale, Torino.

1913

ALESSANDRI Ascanio, *Notizie sulla vita e sulle opere del pittore parmigiano Guido Carmignani*, Officina d'Arti Grafiche, Parma.

1914

POLLOCK Walter Harris, *The art of the Hon. John Collier*, Virtue & Co., Londra.

1915

DALBONO Eduardo, MORELLI Domenico, *La scuola napoletana di pittura nel secolo XIX*, a cura di Benedetto Croce, Bari.

1927

COSTA Nino, *Quel che vidi e quel che intesi*, a cura di G. Guerrazzi Costa, Treves, Milano.

1945

GUERIN Marcel, *Lettres de Degas*, Éditions Bernard Grasset, Parigi.

1952

BOSCHETTO Antonio (a cura di), *Scritti d'arte di Diego Martelli*, Sansoni, Firenze.

1953

VITALI Lamberto, *Lettere dei Macchiaioli*, Einaudi, Torino.

1954

BARBANTINI Nino, *Scritti d'arte inediti e rari*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

1956

GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal, mémoires de la vie littéraire*, voll. II-III, 1866-1886, Fasquelle et Flammarion, Parigi.

1959

PRIMOLI Joseph-Napoléon, *Pages inédites recueillies, présentées et annotées par Marcello Spaziani*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.

1964

FOSSATARO Raffaele, *Federico Rossano*, a cura di A. Schettini, Aldo Martello Editore, Milano.

1966

TAINÉ Hippolyte, *Voyage en Italie*, Julliard, Parigi.

1975

DINI Piero, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Il Torchio, Firenze.

1980

NETTI Francesco, *Scritti critici*, a cura di Lucio Galante, De Luca, Roma.

QUINCY Quatremère de, *De l'imitation*, introd. di Léon Krier e Demetri Porphyrios, Parigi.

1981

GÉRÔME Jean-Léon, *Notes autobiographiques*, a cura di G. M. Ackerman, Salsa, Vesoul.

1986

LACAN Ernest, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient* (1855), Grassart, Éditions Jean-Michel Place, Parigi.

ZOLA Émile, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, Henri Mitterrand ed., Parigi.

1987

PALIZZI Filippo, *Scritti sull'arte*, a cura di Luigi Murolo, Lions international club, Vasto.

1988

DI GIACOMO Salvatore, *Gemito: la vita, l'opera*, a cura di Michele Bonuomo, Il Mattino, Napoli.

1990

FLAUBERT Gustave, *La tentazione di Sant'Antonio*, trad. di A. Richelmy, Einaudi, Torino.

1991

GAUTIER Théophile, *Voyage en Égypte*, ed. La Boîte à découvertes, Parigi.

ZOLA Émile, *Écrits sur l'art*, Gallimard, Parigi.

1992

BAUDELAIRE Charles, *Le public moderne et la photographie*, in *Salon de 1859* (1859), *Écrits sur l'art*, Parigi.

1998

NADAR Félix, *Correspondance 1820-1851 établie et annotée par André Rouillé*, Jacqueline Chambon, Nîmes.

2002

MORELLI Domenico, *Lettere a Pasquale Villari, I e II, 1849-1859, 1860-1899*, a cura di Anna Villari, Bibliopolis, Napoli.

VILLARI Anna, *Lettere di Domenico Morelli a Pasquale Villari*, Bibliopolis, Napoli.

Articoli

1843

ANONIMO, *Gravures et lithographies*, in «L'Artiste», IV.

1848

VERNET Horace, *Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes*, in «L'Illustration, journal universel», n. 259 (12 febbraio), pp. 570-572.

1851

DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Exposition de 1850*, in «Le Journal des débats politiques et littéraires» (15 febbraio).

DU PAYS Augustin-Joseph, *Salon de 1850*, in «L'Illustration» (15 marzo).

1852

ANONIMO, in «Le Moniteur Universel» (30 marzo).

ANONIMO, in ««La Lumière» (26 giugno).

HENRIER Frédéric, *Le musée des rues*, in «L'Artiste» (15 novembre), pp. 113-115; (1 dicembre), pp. 133-135.

LE GRAY Gustave, in «La Lumière» (21 febbraio).

1853

ANONIMO, in ««La Lumière» (23 luglio).

ANONIMO, in «Le Moniteur Universel» (27 luglio).

1854

ANONIMO, in «La Lumière» (8 luglio).

NIBELLE Paul, *La photographie et l'histoire*, in «La Lumière» (22 aprile).

1855

ALTAMURA Saverio Altamura, *Lettera a Jacopo Cavallucci*, in «Le Arti del Disegno», II.

ANONIMO, «La Lumière» (20 gennaio).

ANONIMO, *La photographie et l'anthropologie*, in «La Lumière» (31 marzo).

MANTZ Paul, *Salon de 1855*, in «Revue française», t. II.

NIBELLE Paul, *Du mouvement de l'industrie et des arts*, in «La Lumière», n. 20 (19 mai), pp. 79-90.

PLANCHE Gustave, *Exposition des Beaux-Arts, IV, Écoles diverses: Espagne, Italie, Belgique et Hollande*, in «La Revue des deux mondes» (ottobre-dicembre).

1856

ANONIMO, in «La Lumière» (23 agosto).

JOSUA, *Iets over fotografie*, in «De Gids», II, pp. 184-218.

LACAN Ernest, *Esquisses*, in «La Lumière» (11 ottobre).

NIBELLE Paul, *Exposition universelle, Beaux-Arts-Peinture, École Italienne, Sardaigne, Deux-Siciles, Etats Pontificaux, Toscane*, in «La Lumière» (29 settembre); (6 ottobre).

1857

ANONIMO, in «La Lumière» (29 agosto).

ANONIMO, in «L'Annotatore», settimanale di Parma (7 novembre), n. 37.

DELÉCLUZE Étienne-Jean, *Exposition de 1857*, in «Journal des débats» (2 luglio).

Rapport sur l'exposition ouverte par la Société en 1857, in «Bulletin de la Société française de Photographie».

1858

GAUTIER Théophile, *L'œuvre de Paul Delaroche photographié*, in «L'Artiste» (7 marzo).

LA GAVINIE, *Chronique*, in «La Lumière» (10 aprile).

1859

BURTY Philippe, *Exposition de la Société française de photographie*, in «Gazette des Beaux-Arts» (15 maggio).

1860

A.J.D., *Galerie de tableaux de la maison Goupil & Cie, éditeurs d'estampes*, in «L'Illustration», n. 889 (10 marzo).

BURTY Philippe, *Revue photographique*, in «Gazette des Beaux-Arts» (7 luglio), pp. 250-253.

«La Lumière» (26 maggio).

SAGLIO Edmond, *Exposition de tableaux modernes dans la galerie Goupil*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 luglio), pp. 46-52.

VAUVERT Maxime, *Salons d'exposition de tableaux de MM Goupil*, in «Le Monde illustré» (12 maggio).

1861

ANONIMO, in «Le Moniteur de la photographie» (15 dicembre).

CLAUDET Antoine, *Des rapports de la photographie avec les Beaux-Arts*, in «Bulletin de la Société française de photographie».

CLAUDET Antoine, *La photographie dans ses relations avec les beaux-arts*, in «Gazette des Beaux-Arts», pp. 101-114.

LAGRANGE Léon, *Salon de 1861*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 luglio).

SAINT-FRANCOIS L., *L'art et la photographie*, in «Le Courrier artistique» (1 luglio).

1862

MANTZ Paul, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 maggio).

MANTZ Paul, *Exposition de Londres, peinture et sculpture*, III, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 ottobre).

1865

BURTY Philippe, *La gravure, la lithographie et la photographie au Salon de 1865*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 luglio), pp. 80-95.

1866

«Giornale di Napoli» (8 agosto).

1867

JOLIET Charles, *Une rue à Paris*, in «Le Moniteur de la mode».

1870

ANONIMO, *The Royal Academy, one hundred and second Exhibition*, in «The Art Journal», pp. 161-172.

MARTELLI Diego, *Exposition des Beaux-Arts à Paris 1870*, in «La Rivista Europea» (1 giugno e 1 agosto).

MERSON Olivier, *Salon de 1870*, in «Le Monde Illustré» (25 giugno), pp. 411-414.

1871

VIDAL Léon, *De l'art photographique considéré au point de vue industriel*, in «Bulletin de la Société française de photographie», n. 2 (febbraio).

1872

FILIPPI Filippo D., *Esposizione Nazionale di Belle Arti, i dimenticati*, in «La Lombardia», anno XIV, n. 274 (4 ottobre).

MANTZ Paul, *Salon de 1872*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 giugno), pp. 449-478.

1873

MONTROSIER Eugène, *L'art en Angleterre. Exposition de l'Académie Royale en 1873*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 settembre).

1874

DUBOULOZ Jean, *Lettres anglaises*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 agosto), pp. 175-184.

SIGNORINI Telemaco, *Cose d'arte*, in «Il Rinnovamento» (12-13 giugno).

1875

MONTAIGLON Anatole de, *Le Salon de 1875*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 luglio), pp. 5-43.

LEROI Paul, *Salon de 1875*, in «L'Art, revue hebdomadaire illustrée», t. 2, pp. 269-278.

VAN DEREN COKE Franck, *Giorgio Sommer*, in «Bulletin of the University of New Mexico», n. 9.

VISCONTI Carlo, *Di una statua di Venere rinvenuta sull'Esquilino*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Municipale», Roma.

1876

CHERBULIEZ Victor, *Le Salon de 1876. I. Les impressionnistes, les tableaux de genre et les portraits*, in «La Revue des deux mondes» (1 giugno).

«Il Roma» (23 marzo).

LEROI Paul, *Salon de 1876*, in «L'Art, revue hebdomadaire illustrée», t. 6, pp. 126-134.

YRIARTE Charles, *Salon de 1876*, in «Gazette des Beaux-Arts», (1 luglio).

1877

ASIOLI Ferdinando, in «L'Illustrazione italiana», n. 24 (17 giugno).

NETTI Francesco, *L'Esposizione Artistica italiana a Napoli. Note d'arte*, in «L'Illustrazione italiana», n. 29 (22 luglio).

1878

DURANTY Edmond, *Les écoles étrangères de peinture*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 luglio).

LASTALOT Alfred de, *Exposition universelle, Aquarelles dessins et gravures*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 novembre).

LEFORT Paul, *Exposition Universelle, les Écoles Étrangères de peinture, Italie et Grèce*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 settembre).

TARDIEUX Charles, *La peinture à l'exposition Universelle de 1878, l'École italienne*, in «L'Art, revue hebdomadaire illustrée», t. 3, pp. 241-248.

1879

ANONIMO, *Société promotrice des beaux-arts italiens à Paris*, in «L'Italia artistica», n. 5 (21 marzo).

BAIGNERES Arthur, *Le Salon de 1879*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 agosto), pp. 146-161.

1880

BIGOT Charles, *L'Exposition de peinture*, in «La Revue politique et littéraire» (23 maggio).

BURTY Philippe, *Le Salon de 1880*, in «L'Art, revue hebdomadaire illustrée», t. 2, pp. 295-307.

GONSE Louis, *Exposition rétrospective de Turin*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 luglio), pp. 71-74.

LEROI Paul, *Quatrième Exposition nationale des Beaux-Arts*, in «L'Art, revue hebdomadaire illustrée», t. 1-4, pp. 241-249.

SURMAY, *Quatrième Exposition nationale italienne des Beaux-Arts*, in «Le Musée artistique et littéraire», t. 4, pp. 279.

1881

CAPONI Jacopo (Folchetto), *Exposition nationale de Milan*, in «La Vie Moderne» (6 agosto).

LASTALOT Alfred de, *Les pastels de M. de Nittis au Cercle de l'Union Artistique*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 agosto), pp. 156-165.

1882

Chronique des arts et de la curiosité, n. 20 (20 maggio).

1883

CHIRTANI Luigi, *L'Esposizione di Belle Arti a Roma*, in «L'Illustrazione italiana», n. 5 (4 febbraio).

DARCEL Alfred, *L'Exposition des beaux-arts à Rome*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 marzo), pp. 277-280.

HUYSMANS Joris-Karl, *L'exposition des Indépendants en 1881*, in «L'Art moderne».

LASTALOT Alfred de, *Exposition internationale de peinture, Galerie Georges Petit*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 giugno), pp. 505-513.

MERSON Olivier, *Exposition nationale des beaux-arts, II*, in «Le Monde Illustré» (13 ottobre).

1884

ANONIMO, *L'offerta nuziale, G. Muzzioli*, in «L'Illustrazione italiana», n. 33 (17 agosto).

LASTALOT Alfred de, *Exposition de Turin*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 luglio), pp. 85-96.

MARTELLI Diego, *Giuseppe De Nittis*, in «Fieramosca» (13 settembre).

RENAN Ary, *Joseph De Nittis*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 novembre).

1885

ANONIMO, *Les Italiens au Salon. Pasini, Pittara, Palizzi*, in «Paris-Rome», n. 1 (19 gennaio).

1887

DURANTY Edmond, *Réflexions d'un bourgeois sur le Salon de peinture*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 giugno), pp. 547-581; (1 luglio), pp. 48-82.

1888

ANONIMO, *L'Exposition de 1889 et le monde artistique italien*, in «L'Étendard», n. 15 (21 marzo).

LASTALOT Alfred de, *La gravure au Salon*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 settembre).

PESCI Ugo, *Le esposizioni di Bologna*, in «L'Illustrazione italiana», n. 20 (6 maggio).

1889

HAMEL Maurice, *Les Écoles étrangères*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 ottobre), pp. 368-388.

LAFENESTRE Georges, *La peinture étrangère à l'Exposition universelle*, in «Revue des deux mondes» (1 novembre), pp. 138-172.

PALLIER A., *Beaux-Arts. La sculpture étrangère*, in «L'Exposition de Paris 1889», voll. III-IV.

1899

ZIMMERN Helen, *Artisti contemporanei. Sir Edward John Poynter*, in «Emporium», n. 9, pp. 323-341.

1891

BARATTANI Augusto, *Una novella, di Ettore Forti*, in «L'illustrazione italiana», n. 51 (20 dicembre)

1894

RENAN Ary, *La peinture orientaliste*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 gennaio), pp. 43-53.

1898

OJETTI Ugo, *La pittura moderna, paesi e marine*, in «Il Resto del Carlino», n. 296.

1900

BÉNÉDITE Léonce, *Les arts à l'Exposition Universelle de 1900. La peinture étrangère*, in «Gazette Des Beaux-Arts» (1 dicembre), pp. 586-589.

BÉNÉDITE Léonce, *L'Exposition décennale. La peinture étrangère*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 dicembre), pp. 577-592.

MACCOLL Dugald S., in «The Saturday Review» (17 novembre).

1903

HÉDIARD Germain, *Les "procédés sur verre"*, in «Gazette des Beaux-Arts» (1 novembre).

1904

MASSON Frédéric, *Jean-Léon Gérôme. Notes et ragments des souvenirs inédits du maître*, in «Les Arts», n. 26 (febbraio).

1920

FÉNÉON Félix, *Les grands collectionneurs, M. Paul Durand-Ruel*, in «Bulletin de la vie artistique», I, n. 10.

1937

LORENZETTI Costanza, *Francesco Saverio Altamura*, in «Japigia», VIII.

1950

RAIMONDI Roberto, *Ricordi di un pittore dell'Ottocento*, in «L'Urbe» (novembre-dicembre), pp. 16-22.

1964

BOIME Albert, *Le musée des copies*, in «Gazette des Beaux-Arts» (ottobre), pp. 237-247.

1977

PORRETTA Sebastiano, *Ludovico Tuminello, fotografo*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 6, 1977, pp. 175-183.

1979

LAPI BALLERINI Isabella, *Comme si c'eut été Jérusalem!*, in «Antichità viva», XVIII, nn. 5-6, pp. 59-70.

1982

LAMBERTI Maria Mimita, *L'Esposizione Nazionale del 1880 a Torino*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 18, pp. 37-54.

1985

FONTI Daniela, *Giulio Bargellini (1875-1936)*, in «Quaderni dell'Accademia di Belle Arti» (Roma), n. 1, pp. 19-20.

1989

GENTILINI Giancarlo, *Attraverso lo specchio: Giulio Bargellini, la fotografia, il simbolismo*, in «Artista, critica d'arte in Toscana», pp. 154-167.

1992

PICONE PETRUSA Marianonietta, *Filippo Palizzi e le arti applicate, tra incisione e fotografia, ceramica e pittura decorativa*, in «800 italiano, trimestrale d'arte, cultura e collezionismo», anno II, n. 5.

RENDU Anne Claude Ambroise, *Du dessin de presse à la photographie (1878-1914): histoire d'une mutation technique et culturelle*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine» (gennaio-marzo), pp. 6-28.

1993

BASTOGI LANDI Laura, *La narrativa del pittore livornese Vittorio Corcos nella cultura italo-francese tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento*, in «Nuovi studi livornesi», n. 1, pp. 139-160.

SISI Carlo, *Umbertini in toga*, in «Artista, critica d'arte in Toscana», pp. 174-189.

1996

DEKKERS Dieuwertje, *"Where are the Dutchmen?" Promoting the Hague School in America 1875-1900*, in «Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art», n. 24, pp. 54-73.

LAFONT-COUTURIER Hélène, *La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en*

question, in «Revue de l'Art», n.112, pp.59-69.

TARTAGLIA Chiara, *Federico Rossano*, in «OttoNovecento», n. 1, pp. 8-18.

1997

VALENTE Isabella, *Di Chirico a confronto con Michetti alla Mostra Nazionale del 1877*, in «OttoNovecento», nn. 2-3, pp. 46-54.

1998

FARINELLA Vincenzo, *Vittorio Corcos, pittore alla moda*, in «Nuovi studi livornesi», n. 6, pp. 83-120.

FUSCO Maria Antonella, *Un passo in avanti dalla leggenda alla storia. Tra fonti storiche e suggestioni letterarie*, in «OttoNovecento, rivista di storia dell'arte», n. 3-96, pp. 21-36.

MEOCCI Francesca, *Il pittore spoletino Cesare Detti (1847-1914) e la "dinastia Marcy". Storia internazionale di artisti, antiquari, avventurieri, falsari tra Ottocento e Novecento*, in «Commentari d'arte», n. 4, pp. 129-138.

1999

DINI Francesca, *I Macchiaioli. Corrispondenze inedite*, in «Nuova Antologia, rivista di lettere, scienze e arti» (ottobre-dicembre), pp. 183-199.

ROSATI Romano, *Stereoscopia in Emilia Romagna e Guido Carmignani*, in «Archivio Fotografico Toscano», n. 30, pp. 58-61.

2000

BARROW Rosemary J., *Mad about the Boy: Mythological Models and Victorian Painting*, in «Dialogos: Hellenic Studies Review», n. 7.

2001

BERARDI Gianluca, *Mariano Fortuny y Marsal. Il successo parigino e il nuovo corso della pittura napoletana dell'Ottocento*, in «Paragone» (maggio-luglio), pp. 25-50.

PETY Dominique, *Le personnage du collectionneur au XIX siècle: de l'excentrique à l'amateur distingué*, in «Le Romantisme», n. 112, pp. 71-81.

2002

CUCCURULLO Silvia, *Napoli e la fotografia*, in «Meridione, Sud e Nord del mondo», II, n. 3, pp. 73-81.

TROUFLÉAU Carole, *La légende d'Auguste Bertsch. Infortunes de la photomicrographie*, in «Études photographiques» (11 maggio).

2003

LAGRANGE Marion, *Entre la maison Goupil et l'Italie, un axe commercial porteur d'une image identitaire*, in «Histoire de l'art», n. 52 (giugno), pp. 121-133.

SEGRETI Vincenzo, *Rubens Santoro e i pittori cosentini fra Otto e Novecento*, in «Calabria letteraria, rivista mensile di cultura e arte», n. 51, pp. 34-35.

VALERI Stefano, *Daguerre, inconsapevole rivoluzionario dell'arte*, in «Il Giornale d'Italia» (7 ottobre).

2005

GERVAIS Thierry, *Photographies de presse? Le journal l'Illustration à l'ère de la similgravure*, in «Études photographiques», n. 16 (maggio).

2006

BERARDI Gianluca, *Il primato di Napoli. I maestri partenopei dell'Ottocento tra innovazione e mercato internazionale*, in «Storia dell'arte», n. 115, 2006, pp. 103-132.

HELG Riccardo, *Luigi Bazzani, pittore e scenografo: un bolognese a Pompei*, in «Il Carrobbio. Tradizioni, problemi, immagini dell'Emilia Romagna», XXXII, pp. 159-175.

2007

BANN Stephen, *Entre fac-similé et haute gravure. L'image dans la presse française des années 1830*, in «Études photographiques», n. 20 (giugno).

GRETTON Tom, *Le statut subalterne de la photographie. Étude de la présentation des images dans les hebdomadaires illustrés. (Londres, Paris, 1885-1910)*, in «Études photographiques», n. 20 (giugno).

GUNTHERT André, *Paul-Louis Roubert, L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, in «Études photographiques», n. 20 (giugno).

RENIE Pierre-Lin, *De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850-1880)*, in «Études photographiques», n. 20 (giugno).

2008

MOSCATELLO Manuela, *Léontine e Giuseppe De Nittis: lettere inedite a Edmond de Goncourt e a Jules Jacquemart*, in «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», vol. 32, Istituto di Storia dell'Arte, Venezia, pp. 269-302.

2009

IONESCU Adrian-Silvan, *Carol Szathmari (1812-1887): Pioneer War. Photographer during the Danubian Campaign (1853-1854)*, in «Centropa: a Journal of a Central European Architecture and related Arts», vol. 9, n. 1, pp. 4-16.

2010

DELAGE Christian, GERVAIS Thierry, SCHWARTZ Vanessa R., *Au-delà de la photographie, vers une redéfinition de la presse*, in «Études photographiques», n. 26 (novembre).

PENOT-LEJEUNE Agnès, *Copyright, reproduction et diffusion internationale des œuvres d'art au milieu du XIXème siècle: la stratégie commerciale élaborée par Goupil & Cie*, in «Histoire de l'Art», n. 66 (aprile).

PENOT-LEJEUNE Agnès, *The Goupil & Cie Stock Books: a Lesson on Gaining Prosperity through Networking*, in «Getty Research Journal», n. 2, pp. 177-182.

2012

QUERCI Eugenia, *Gemito, Morelli, Mancini e il soggiorno a Napoli di Mariano Fortuny Marsal (1874)*, in «Storia dell'Arte Argan», n. 133, pp. 131-152.

2013

PICONE PETRUSA Mariantonietta, *Quando la fotografia è storia. A proposito di una monografia su Alphonse Bernoud e di un testo sul Museo Nazionale*, in «Napoli nobilissima», vol. 4, sesta serie, III-IV, pp. 151-154.

2014

PELLEGRINO Anna, *L'Italia alle esposizioni universali del XIX secolo: identità nazionale e strategie comunicative*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: le Esposizioni, propaganda e costruzione identitaria», n. 18 (febbraio).

Cataloghi di mostre

1855

Exposition des produits de l'industrie de toutes les nations, catalogue officiel, voll. 2, E. Panis, Parigi.

1873

Atti ufficiali della Esposizione universale di Vienna del 1873, catalogo generale degli espositori italiani, tipografia Barbera, Roma.

1876

Exposition Galerie Reitlinger, Impr. De Quantin, Parigi.

1880

DUMAS François Guillaume (a cura di), *Catalogue illustré du Salon contenant deux cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes (Sections de Peinture et de Sculpture)*, Baschet, n. 11 (luglio).

Quarta Esposizione Nazionale di Belle Arti. Torino, 1880. Catalogo ufficiale generale, tip. Vincenzo Bocca, Torino.

1881

Catalogo ufficiale Esposizione nazionale di Belle arti, Sonzogno, Milano.

1882

Exposition internationale de peinture, organisée par un groupe d'artistes, première année, Galerie Georges Petit, 8 rue Sèze.

1883

Exposition internationale de peinture, organisée par un groupe d'artistes, deuxième année (11 maggio-10 giugno), Galerie Georges Petit, 8 rue Sèze.

1887

Catalogo generale della Prima esposizione italiana di fotografia, maggio-luglio, Firenze.

1935

MARAINI Antonio, *L'Art italien du XIXe et du XXe siècles*, Parigi (Jeu de Paume, maggio-luglio 1935), Dante, Parigi.

1961

PICENI Enrico, *Mostra di Filippo Palizzi e Domenico Morelli*, Napoli (Villa Comunale, 29 aprile-4 maggio 1961), Società promotrice di Belle Arti "Salvator Rosa", Napoli.

1963

PICENI Enrico, *Mostra di Giuseppe De Nittis e dei pittori della Scuola di Resina*, Napoli (Villa Comunale, 8 giugno-11 agosto 1963), Società promotrice di Belle Arti "Salvator Rosa", Napoli.

1972

ACKERMAN Gerald M., *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, Daytona (The Dayton Art Institute, 10 novembre-10 dicembre 1972), Minneapolis (The Minneapolis Institute of Arts, 26 gennaio-11 marzo 1973), Baltimora (The Walters Art Gallery, 6 aprile-20 maggio 1973), Dayton Art Institute, Daytona.

1980

FARESE SPERKEN Christine (a cura di), *Francesco Netti (1832-1894), un intellettuale del Sud*, Bari (Pinacoteca Provinciale, marzo-maggio 1980), De Luca, Roma.

1982

MATTEUCCI Giuliano (a cura di), *Cristiano Banti, un macchiaiolo nel suo tempo, 1824-1904*, Milano (Museo di Milano, 17 giugno-18 luglio 1982), Il Torchio, Firenze.

1983

TITTONI MONTI Maria Elisa (a cura di), *Frammenti di un salotto, Giuseppe Primoli, i suoi kakemono e altro*, Roma (Museo Napoleonico, aprile-giugno 1983), Marsilio, Venezia.

1987

AA. VV., *Pittori fotografi a Roma, 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*, Roma (Palazzo Braschi, 25 giugno-27 settembre 1987), Multigrafica, Roma.

1988

BARILLI Renato (a cura di), *Il secondo '800 italiano: le poetiche del vero*, Milano (Palazzo Reale, 26 maggio-11 settembre 1988), Mazzotta, Milano.

RICCIARDI Angelo (a cura di), *Filippo Palizzi e il suo tempo*, Vasto (Palazzo d'Avalos, 10 agosto-30 settembre 1988), Comune di Vasto, Vasto.

1989

BECCHETTI Pietro (a cura di), *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847-1855)*, Roma (Palazzo Rondanini, 10 maggio-24 giugno 1989), Alinari, Firenze.

COSTANTINI Paolo, ZANNIER Italo (a cura di), *150 anni di fotografia in Italia. Un itinerario*, Roma (Palazzo Rondanini alla Rotonda, 10 maggio-24 giugno), Rondanini galleria d'arte contemporanea, Roma.

1990

FARESE SPERKEN Christine, MONTI Raffaele (a cura di), *Giuseppe De Nittis, dipinti 1864-1884*, Milano (Palazzo della Permanente, 11 aprile-27 maggio 1990), Bari (Pinacoteca Provinciale, 2 giugno-29 settembre 1990), Artificio, Firenze.

1991

PAGELLA Enrica, RIVI Luciano (a cura di), *Modena Ottocento e Novecento: Giovanni Muzzioli*, Modena (Galleria Civica, 23 novembre 1991-25 gennaio 1992), Franco Cosimo Panini, Modena.

1992

VALERI Stefano (a cura di), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, Roma (Università La Sapienza, 15 dicembre 1992-13 febbraio 1993), Lithos, Roma.

OLSON Roberta (a cura di), *Ottocento: Romanticism and Revolution in 19th Century Italian Painting*, Baltimora (the Walters Art Gallery, 4 novembre 1992-3 gennaio 1993), Worcester (Worcester Art Museum, 15 gennaio-28 febbraio 1993), Pittsburgh (the Frick Art Museum, 13 marzo-25 aprile 1993), American Federation of Arts, New York.

1994

HEILBRUN Françoise (a cura di), *Nadar; les années créatrices, 1854-1860*, Paris (Musée d'Orsay, 7 giugno-11 settembre 1994), Réunion des Musées Nationaux, Parigi.

PAVIOT Alain (a cura di), *Le cliché-verre: Corot, Delacroix, Millet, Rousseau, Daubigny*, Parigi (Musée de la vie romantique, 14 novembre 1994-15 gennaio 1995), Paris-Musées, Parigi.

1996

BOSSAGLIA Rossana, COBIANCHI Roberto (a cura di), *Roberto Guastalla, pellegrino del sole*, Parma (Fondazione Cariparma, 1996), Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, Parma.

1997

FUSCO Mariantonietta, SCARPATI Maria Antonietta (a cura di), *Uno sguardo ad Oriente: il mondo islamico nella grafica italiana dall'età neoclassica al primo Novecento*, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica-Calcoграфия, 14 marzo-27 aprile 1997), Artemide, Roma.

LEBON Baudoin, STOURDZÉ Sam (a cura di), *Le cliché verre de Corot à Man Ray*, Aosta (Centro Saint-Bénin, 27 marzo-15 giugno 1997), Centro Saint-Bénin, Aosta.

PICONE PETRUSA Mariantonietta, *Il ruolo della fotografia nella cultura napoletana*, in SPINOSA Nicola, ALISIO Giancarlo (a cura di), *Civiltà dell'Ottocento a Napoli. Dai Borbone ai Savoia. Cultura e società* (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1997-26 aprile 1998), vol. I, Electa, Napoli 1997, pp. 109-118.

TADDEI Ilaria (a cura di), *Vittorio Corcos, il fantasma e il fiore*, Livorno (Museo Civico "G. Fattori", 26 giugno-7 settembre 1997), Firenze (Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, 16 settembre-12 ottobre 1997), Edifir, Firenze.

1998

BIASS-FABIANI Sophie (a cura di), *Venise, Alger, Le Caire, Constantinople-photographies de la collection Félix Ziem, Martigues*, Martigues (Musée Ziem, 25 giugno-6 settembre 1998), Musée Ziem, Martigues.

BOSSAGLIA Rossana (a cura di), *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo, 1830-1940*, Torino (Palazzina di Caccia di Stupinigi, 13 settembre 1998-6 gennaio 1999), Marsilio, Venezia-Torino.

MATTEUCCI Giuliano (a cura di), *Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento*, Livorno, (Museo Civico Fattori, 4 dicembre 1998-5 aprile 1999), Allemandi, Torino.

1999

AA. VV., *Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione*, Roma (Palazzo Venezia, 6 marzo-1 maggio 1999), Francavilla al Mare (Museo Michetti, 25 maggio-30

agosto 1999), Electa, Napoli.

2000

LAFONT-COUTURIER Hélène (a cura di), *Gérôme et Goupil, art et entreprise*, Bordeaux (Musée Goupil, 12 ottobre 2000-14 gennaio 2001), New York (Dahesh Museum of Art, 6 febbraio-5 maggio 2001), Pittsburgh (the Frick Art & Historical Center, 7 giugno-12 agosto 2001), Réunion des Musées Nationaux, Bordeaux.

MARABOTTINI Alessandro, QUERCIOLO Vittorio (a cura di), *I Macchiaioli. Origine e affermazione della macchia. 1856-1870*, Roma (Museo del Corso, 16 maggio-24 settembre 2000), De Luca, Roma.

O'BRIEN Maureen C. (a cura di), *Image and Enterprise: the Photographs of Adolphe Braun*, Providence (Museum of Art, 4 febbraio-22 aprile 2000), Cleveland (Cleveland Museum of Art, 18 giugno-27 agosto 2000), Thames & Hudson, Londra.

PIANTONI Gianna, PINGEOT Anne (a cura di), *Italie, 1880-1910. L'art italien à l'épreuve de la modernité*, Roma (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dicembre 2000-11 marzo 2001), Parigi (Musée d'Orsay, 9 aprile-15 luglio 2001), Réunion des Musées Nationaux, Parigi.

SICOLI Tonino, VALENTE Isabella, *L'animo e lo sguardo. Pittori calabresi dell'Ottocento di Scuola napoletana*, Rende (Museo Civico, 16 dicembre 1997-15 febbraio 1998), ed. Progetto editoriale, Cosenza.

2001

CATONI Giuliano, TOMASSINI Luigi (a cura di), *Fotografi a Siena nell'800*, Siena (Santa Maria della Scala, 20 ottobre 2001-27 gennaio 2002), Alinari, Firenze.

2002

AGLIATI RUGGIA Mariangela, REBORA Sergio (a cura di), *Intorno agli Induno. Pittura e scultura tra genere e storia nel Canton Ticino*, Rancate (Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 13 settembre-1 dicembre), Skira, Milano.

CASTAGNOLI Pier Giovanni, CINELLI Barbara, LAMBERTI Maria Mimita (a cura di), *Giuseppe De Nittis e la pittura della vita moderna in Europa*, Torino (Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 16-26 maggio 2002), GAM, Torino.

GUEGAN Stéphane, POMARÈDE Vincent, PRAT Louis-Antoine (a cura di), *Chassériau. Un autre romantisme*, Parigi (Galeries Nationales du Grand Palais, 26 febbraio-27 maggio 2002),

Strasburgo (Musée des Beaux-Arts, 19 giugno-21 settembre 2002), New York (Metropolitan Museum, 21 ottobre 2002-5 gennaio 2003), Réunion des Musées Nationaux, Parigi.

MIRACCO Renato (a cura di), *Luce e pittura in Italia, 1850-1914*, Bruxelles, Hotel Wielemans (15 ottobre-15 dicembre 2002), Livorno (Museo Fattori, 16 gennaio-4 aprile 2003), Mazzotta, Milano.

PICONE PETRUSA Marianonietta (a cura di), *Dal vero. Il paesaggismo napoletano da Gigante a De Nittis*, Torino (Palazzo Cavour, 12 aprile-21 luglio 2002), Umberto Allemandi, Torino.

POMARÈDE Vincent (a cura di), *L'École de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, Lione (Musée des Beaux-Arts, 22 giugno-9 settembre 2002), Réunion des Musées Nationaux, Lione-Parigi.

2003

BONFAIT Olivier (a cura di), *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia, d'Ingres a Degas, les artistes français à Rome*, Roma (Académie de France à Rome, Villa Medici, 7 marzo-29 giugno), Electa, Milano.

CARTIER-BRESSON Anne (a cura di), *Roma 1850: il circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco*, Roma (Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 29 novembre 2003-25 gennaio 2004), Parigi (Maison Européenne de la Photographie, 11 febbraio-18 aprile 2004), Electa, Milano.

DUMAS Ann (a cura di), *Degas e gli italiani a Parigi*, Ferrara (Palazzo dei Diamanti, 16 settembre-16 novembre 2013), Ferrara Arte, Ferrara.

MARTORELLI Luisa (a cura di), *L'Ottocento Napoletano. Dalla veduta alla trasfigurazione del vero*, Viareggio (Istituto Matteucci, 15 febbraio-23 febbraio 2003), Studio Lobo, Correggio.

MERCE Donat, MENDOZA Cristina, QUÍLEZ Francesc (a cura di), *Fortuny, 1838-1874*, Barcellona (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 17 ottobre 2003-18 gennaio 2004), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcellona.

SICOLI Tonino e VALENTE Isabella, *Rubens Santoro e i Pittori della Provincia di Cosenza fra Otto e Novecento*, Corigliano Calabro (Castello Ducale, 3 maggio-18 giugno 2003), Aieta (Palazzo Rinascimentale, 5 luglio-25 agosto 2003), Rende (Palazzo Vitari, 5-30 settembre 2003), Edizioni AR&S, Rende.

2005

DINI Francesca (a cura di), *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, Castiglioncello (Centro per l'arte Diego Martelli-Castello Pasquini, 16 luglio-1 novembre 2005), Skira, Milano.

MARTORELLI Luisa (a cura di), *Domenico Morelli e il suo tempo, 1823-1901, dal romanticismo al simbolismo*, Napoli (Castel Sant'Elmo 29 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Electa, Napoli.

ROMITO Matilde (a cura di), *Tra Amalfi, Salerno e Paestum a metà dell'Ottocento: fotografi francesi in viaggio*, Salerno (Palazzo Sant'Agostino, 18 dicembre 2005-15 gennaio 2006), Assessorato ai beni e alle attività culturali, Salerno.

2006

DE CARO Stefano, *Egittomania. Iside e il mistero*, Napoli (Museo Archeologico Nazionale, 12 ottobre 2006-26 febbraio 2007), Electa, Milano.

MATTEUCCI Giuliano (a cura di), *Domenico e Gerolamo Induno. La storia e la cronaca scritte con il pennello*, Tortona (Palazzo Guidobono, 15 ottobre 2006-7 gennaio 2007), U. Allemandi, Torino.

OLCESE SPINGARDI Caterina (a cura di), *Ottocento in salotto. Cultura, vita privata e affari tra Genova e Napoli*, Genova (Galleria d'arte moderna, 4 marzo-4 giugno 2006), Maschietto editore, Firenze.

2007

AUBENAS Sylvie (a cura di), *Gravure ou photographie. Une curiosité artistique, le cliché-verre*, Arras (Musée des Beaux-Arts, 31 marzo-30 giugno 2007), G. Grandenigo, Arras.

LUNDBERG Bruce W., PINTO John A. (a cura di), *Sentieri smarriti e ritrovati. Immagini di Roma e dintorni nelle fotografie del secondo Ottocento, immagini dalla collezione di Delaney e W. Bruce Lundberg*, Roma (American Academy, 23 novembre 2007-11 gennaio 2008), Charta, Milano.

QUERCI Eugenia, DE CARO Stefano (a cura di), *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, Napoli (Museo Archeologico Nazionale, 19 ottobre 2007-31 marzo 2008), Electa, Milano.

SISI Carlo, SPALLETTI Ettore (a cura di), *Nel segno di Ingres, Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, Siena, (Complesso museale Santa Maria della Scala, 6 ottobre 2007-6 gennaio 2008), Silvana, Cinisello Balsamo.

SGARBI Vittorio, VIOLA Eugenio, *Arte e omosessualità. Da von Gloeden a Pierre et Gilles, l'amicizia amorosa*, Firenze (Palazzina Reale di Santa Maria Novella, 27 ottobre 2007-6 gennaio 2008), Electa, Milano.

2008

MAFFIOLI Monica (a cura di), *I Macchiaioli e la fotografia*, Firenze (Museo Nazionale Alinari, 4 dicembre 2008-15 febbraio 2009), Fratelli Alinari, Firenze.

SAGRAMORA Alessandro, *Mariano Fortuny y Marsal a Roma (1858-1874)*, in PERÉZ ROJAS Javier (a cura di), *Ignacio Pinazo in Italia*, Valencia (Institut Valencia d'Art Modern, 23 settembre-23 novembre 2008), Roma (Museo Hendrick Christian Andersen, 16 dicembre 2008-15 marzo 2009), Institut Valencia d'Art Modern, Valencia.

VALENTE Isabella, *Giacomo Di Chirico tra storia e realtà (1844-1883)*, Potenza (Pinacoteca provinciale, 6 dicembre 2008-28 febbraio 2009), Calice, Rionero in Vulture 2008.

ZANNIER Italo, *Wilhelm von Gloeden. Fotografie, nudi, paesaggi, scene di genere*, Milano (Palazzo della Ragione, 23 gennaio-24 marzo 2008), Alinari 24 ore, Firenze.

2009

AFFRI Dimitri, CALLEGARI Paola, *Studi d'artista. Fotografie d'atelier fra '800 e '900*, Roma (Museo Centrale del Risorgimento, 10 giugno-4 ottobre 2009), Fabbri, Perugia.

ANGIULI Emanuela (a cura di), *Terra e mare, paesaggi del Sud da Giuseppe De Nittis a Giovanni Fattori*, Barletta (Pinacoteca Giuseppe De Nittis, 23 aprile-2 agosto 2009), Silvana, Cinisello Balsamo.

DINI Francesca (a cura di), *Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione*, Roma (Chiostro del Bramante, 14 novembre 2009-14 marzo 2010), Silvana, Cinisello Balsamo.

DINI Francesca, FREZZOTTI Stefania (a cura di), *Da Corot ai Macchiaioli al simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, Castiglioncello (Castello Pasquini, 19 luglio-1 novembre 2009), Skira, Ginevra-Milano.

PAGANO Denise Maria (a cura di), *Gemito*, Napoli (Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 29 marzo-5 luglio 2009), Electa, Napoli.

POHLMANN Ulrich (a cura di), *Voir l'Italie et mourir, photographie et peinture dans l'Italie du XIXe siècle*, Parigi (Musée d'Orsay, 7 aprile-19 luglio 2009), Skira, Parigi.

PRETTEJOHN Elizabeth, *J. W. Waterhouse. The Modern Pre-Raphaelite*, Groningen (Groninger

Museum, 14 dicembre 2008-3 maggio 2009), Londra (Royal Academy of Arts, 27 giugno-13 settembre 2009), Montreal (Montreal Museum of Fine Arts, 1 ottobre 2009-7 febbraio 2010), Royal Academy of Arts, Londra.

2010

AA. VV., *L'Orientalisme en Europe de Delacroix à Matisse*, Marsiglia, (Centre de la Vieille Charité, 27 maggio-28 agosto 2011), Hazan, Parigi.

ANGIULI Emanuela, CHAZALL Gilles, MOREL Dominique (a cura di), *Giuseppe de Nittis, la modernité élégante*, Parigi (Petit Palais, 21 ottobre 2010- 16 gennaio 2011), Paris musées, Parigi.

BONETTI Maria Francesca, PRANDI Alberto (a cura di), *La Persia Quajar. Fotografie italiani in Iran 1848-1864*, Roma (Istituto Nazionale per la Grafica, 11 febbraio-5 aprile 2010), Peliti associati, Roma.

DES CARS Laurent, FONT-RÉAULX Dominique de (a cura di), *Jean-Léon Gérôme, l'histoire en spectacle*, Los Angeles (The J. Paul Getty Museum, 15 giugno-12 settembre 2010), Parigi (Musée d'Orsay, 19 ottobre 2010-23 gennaio 2011), Madrid (Museo Thyssen Bornemisza 1 marzo-22 maggio 2011), Skira Flammarion, Parigi.

MAZZOCCA Fernando, SISI Carlo (a cura di), *1861, i pittori del Risorgimento*, Roma (Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010-16 gennaio 2012), Skira, Milano.

WEISBERG Gabriel P. (a cura di), *L'illusion de la réalité. Peinture, photographie, théâtre et cinéma naturalistes, 1875-1918*, Amsterdam (Van Gogh Museum, 8 ottobre 2010-16 gennaio 2011), Helsinki (Musée des Beaux-Arts de l'Atheneum, 18 febbraio 2011-15 maggio 2011), Amsterdam/Helsinki/Bruxelles (Van Gogh Museum/Musée des Beaux-Arts de l'Ateneum), Fonds Mercator, Bruxelles.

2011

ANGIULI Emanuela (a cura di), *Gli Orientalisti. Incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, Roma (Chiostro del Bramante, 20 ottobre 2011-22 gennaio 2012), Silvana, Roma.

CAGIANELLI Francesca, MATTEONI Dario (a cura di), *L'Ottocento elegante: arte in Italia nel segno di Fortuny, 1860-1890*, Rovigo (Palazzo Roverella, 29 gennaio-12 giugno 2011), Silvana, Cinisello Balsamo.

FIACCADORI Gianfranco, MALINVERNI Alessandro, MAMBRIANI Carlo (a cura di), *1860: prima e dopo. Gli artisti parmensi e l'Unità d'Italia*, Parma (Palazzo Bossi Bocchi, 15 gennaio-27 marzo 2011), Fondazione Cariparma, Parma.

FIACCADORI Gianfranco, MALINVERNI Alessandro, MAMBRIANI Carlo (a cura di), *Parma: immagini della città dal Ducato all'Unità d'Italia*, Parma (Palazzo Bossi Bocchi, 19 novembre 2011-19 febbraio 2012), Fondazione Cariparma, Parma.

FUSCO Maria Antonietta, MARINI CLARELLI Maria Vittoria (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*, Roma (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012), Mondadori Electa, Milano.

2012

DELMAS Julie, WEISBERG Gabriel (a cura di), *À l'épreuve du réel. Les peintres et la photographie au XIXe siècle*, Ornans (Musée Gustave Courbet, 30 giugno-1 ottobre 2012), Fage, Lione.

FARESE SPERKEN Christine, MARTORELLI Luisa, PICCA Francesco (a cura di), *La patria, l'Arte, la Donna, Francesco Saverio Altamura e la pittura dell'Ottocento in Italia*, Foggia (Palazzo Dogana e Museo Civico, 10 novembre 2012-12 gennaio 2013), Grenzi Editore, Foggia.

MARTORELLI Luisa (a cura di), *La Scuola di Resina nella collezione della Provincia di Napoli e dalle raccolte pubbliche e private*, Napoli (Pio Monte della Misericordia, 19 dicembre 2012-30 giugno 2013), Arte'm, Napoli.

VALENTE Isabella, *Michele Tedesco. Un pittore lucano nell'Italia unita, 1834-1917*, Potenza (Pinacoteca provinciale, 4 febbraio-15 aprile 2012), Calice ed., Rionero in Vulture.

2013

AA. VV., *Les Macchiaioli. Des Impressionnistes italiens?*, Parigi (Musée de l'Orangerie, 10 aprile-22 luglio 2013), Madrid (Fundación Mapfre, 20 settembre 2013-5 gennaio 2014), Skira Flammarion, Parigi.

ANGIULI Emanuela, MAZZOCCA Fernando (a cura di), *De Nittis*, Padova (Palazzo Zabarella, 19 gennaio-26 maggio 2013), Marsilio, Venezia.

CORALINI Antonella, HELG Riccargio, SCAGLIARINI Daniela (a cura di), *Davvero! La Pompei di fine '800 nella pittura di Luigi Bazzani*, Bologna (Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, 29 marzo-26 maggio 2013), Napoli (Museo Archeologico Nazionale, 4 luglio 2013-6 gennaio 2014), Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Bologna.

MAZZOCCA Fernando, SISI Carlo (a cura di), *Les Macchiaioli, des impressionnistes italiens*, Parigi (Musée de l'Orangerie, 10 aprile-22 luglio 2013), Madrid (Fundación MAPFRE, 20 settembre 2013-5 gennaio 2014), Skira Flammarion, Parigi.

QUERCI Eugenia (a cura di), *La pintura en Italia y en Roma en la época de Fortuny y Pradilla*, in GARCIA GUATAS Manuel (a cura di) *La Escuela Aragonesa de pintura en Roma*, Saragozza, Universidad de Zaragoza (aprile-luglio 2013), Saragozza, pp. 47-60.

SERAFINI Paolo (a cura di), *La Maison Goupil, il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, Rovigo (Palazzo Roverella 23 febbraio-23 giugno 2013), Bordeaux (Galerie des Beaux-Arts, 23 ottobre 2013-2 febbraio 2014), Silvana, Cinisello Balsamo.

2014

CAPOBIANCO Fernanda, MORMONE Mariaserena (a cura di), *Vincenzo Gemito dal salotto Minozzi al Museo di Capodimonte*, Napoli (Museo di Capodimonte, 28 novembre 2014-16 luglio 2015), Arte'm, Napoli.

GERARD-POWELL Véronique (a cura di), *Alma-Tadema e i pittori dell'800 inglese. La collezione Perez Simón*, Parigi, Musée Jacquemart-André (13 settembre 2013-20 gennaio 2014), Roma (Chiostro del Bramante, 16 febbraio-5 giugno 2014), Madrid (Museo Thyssen-Bornemisza) 25 giugno-5 ottobre 2014), Londra (Leighton House Museum, 14 novembre 2014-29 marzo 2015), Silvana Editoriale, Milano.

MARINI Giuseppe Luigi (a cura di), *L'Oriente di Alberto Pasini*, Torino (Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, 6 febbraio-29 giugno 2014), Fondazione Accorsi Ometto, Torino.

MAZZOCCA Fernando, SISI Carlo, TADDEI Ilaria (a cura di), *Vittorio Corcos, i sogni della Belle Époque*, Padova (Palazzo Zabarella, 6 settembre-14 dicembre 2014), Marsilio, Venezia.

VALENTE Isabella (a cura di), *Il Bello o il Vero, la scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, Napoli (Complesso di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014-31 gennaio 2015), Databenc Press, Napoli.

2015

VALENTE Isabella (a cura di), *Vincenzo Marinelli e gli artisti lucani dell'Ottocento*, Potenza (Pinacoteca Provinciale, 28 marzo-2 giugno 2015), Caliceditori, Rionero in Vulture.

Cataloghi di vendite

1856

Catalogue de tableaux modernes, Hôtel des Commissaires-priseurs, Parigi, (13 febbraio).

1864

Catalogue de tableaux et dessin modernes, Francis Petit expert, Hôtel Drouot, Parigi (7 maggio).

1873

THE MESSRS LEAVITT AUCTIONEERS, *Catalogue of Fine Oil Paintings and Aquarelles collected by Frederick Reitlinger, no. 1 rue de Navarin, Paris*, Art Rooms, 817 Broadway, New York (12-13 novembre).

Bibliografia

Almanach Bottin du commerce de Paris, des départemens de a France et des principales villes, du monde, Bureau de l'Almanach du commerce, Parigi 1839-1856.

Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration, Firmin-Didot frères, Parigi 1857-1908.

CIANCIO Valentina, *Roberto Guastalla*, in Dizionario Biografico Treccani.

PICONE PETRUSA Maria Antonietta, *Filippo Palizzi*, in Dizionario Biografico Treccani.

1914

PICA Vittorio, *Giuseppe de Nittis, l'uomo e l'artista*, Alfieri & Lacroix, Milano.

1926

SOMARÈ Enrico, *Signorini*, L'Esame, Milano.

1931

GIROSI Franco, *La Repubblica di Portici*, Istituto Nazionale L.V.C.E., Bergamo.

1937

IMBRIANI Vittorio, *Critica d'arte e prose narrative*, Laterza, Bari.

1945

BOUCHER François, *Au temps de Baudelaire, Guys et Nadar*, Les éditions du Chêne, Vanves.

LECUYER Raymond, *Histoire de la photographie*, Baschet, Parigi.

1948

BESSON George, *Un siècle de technique*, Établissement Braun et Cie, Parigi.

1949

SPINELLI Paolo, *Francesco Netti, maestro della pittura ottocentesca*, Castellaneta.

1952

LORENZETTI Costanza, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Le Monnier, Firenze.

1953

IVINS William M., *Prints and Visual Communication*, Harvard University Press, Cambridge.

1954

GERNSHEIM Alison, *Roger Fenton: Photographer of the Crimean War. His Photographs and his Letters from the Crimea*, Secker & Warburg, Londra.

1955

LORENZETTI Costanza, *Il naturalismo di Filippo Palizzi*, G. D'Agostino, Napoli.

1960

RICCI Paolo, *I fratelli Palizzi. Filippo, Giuseppe, Nicola, Francesco Paolo*, Bramante, Busto Arsizio.

1962

SUTHERLAND BOGGS Jean, *Portraits by Degas*, University California Press, Los Angeles.

1963

PICENI Enrico, PITTALUGA Mary, *De Nittis*, Bramante, Milano.

1964

VAN DEREN Coke, *The painter and the photograph: from Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque.

1966

SHEON Aaron, *Monticelli and the Rococo Revival*, Princeton University, New Jersey.

1967

MOULIN Raymond, *Le marché de la peinture en France*, Les éditions de minuit, Parigi.

1968

MALTESE Corrado, *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*, Fabbri, Milano.

VITALI Lamberto, *Un fotografo fin de siècle, il conte Primoli*, Einaudi, Torino.

1970

DI GRAVIO Dario, *Filippo Liardo pittore garibaldino*, Giustizia Nuova, Bari.

1971

HARVEY John, *Victorian Novelists and their Illustrators*, Sidgwick & Jackson, Londra.

1974

SPALLETTI Ettore, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte italiana*, vol. II, parte III, Einaudi, Torino.

FREUND Gisèle, *Photographie et société*, ed. du Seuil, Parigi.

SANDOZ Marc, *Théodore Chassériau, 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*, Arts et Métiers Graphiques, Parigi.

1975

DAVILLIER Charles, *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Aubry, Parigi.

MIRAGLIA Marina, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Einaudi, Torino.

1976

GILMAN Sander L., CONNOLLY John, *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the origin of Psychiatric Photography*, Brunner/Mazel, New York.

MALLE Luigi, *La pittura dell'Ottocento Piemontese*, Impronta, Torino.

TEMPESTI Fernando, *Aspetti della fotografia toscana dell'Ottocento*, Fratelli Alinari, Firenze.

1977

AA. VV., *L'atelier Nadar et la mode, 1865-1913*, Direction des Musées de France, Nantes.

LAPI BALLERINI Isabella, *Pittori orientalisti italiani del secondo Ottocento*, tesi di laurea in Storia dell'Arte sotto la direzione dei professori Carlo Del Bravo e Paola Barocchi presso l'Università di Firenze.

MIRAGLIA Marina, *L'eredità di Wilhelm von Gloeden*, Lucio Amelio, Napoli.

WERNER Peter, *Les expositions universelles au 19eme siècle, spectacles du changement socio-culturel*, Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn-Bad Godesberg.

1978

BARTHES Roland, *Wilhelm von Gloeden*, Lucio Amelio, Napoli.

BECCHETTI Piero, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Edizioni Quasar, Roma.

DURBÈ Dario, *I Macchiaioli*, De Luca, Roma.

DUROSELLE Jean Baptiste, SERRA Enrico, *L'emigrazione italiana in Francia prima del 1914*, F. Angeli, Milano.

MELOT Michel, *L'œuvre gravé de Boudin, Corot, Daubigny, Dupré, Jongkind, Millet, Théodore Rousseau*, Arts et Métiers Graphiques, Parigi.

1979

ERRICO Francesca, *Les impressionnistes et l'Art moderne*, Vilo, Parigi.

SCHARF Aaron, *Arte e fotografia* (1968), trad. Di Laura Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino.

1980

KEMP Wolfgang, *Theorie der Fotografie, 1839-1912*, I, Monaco di Baviera.

NADEL Irma Bruce, *Victorian Artists and the City*, Pergamon Press, New York.

PUIG Herman, *Von Gloeden et le XIXe siècle: Eugène Durieu, Charles Simart, Guglielmo Marconi, Vincenzo Galdi, Guglielmo Pluschow, Baron Wilhelm von Gloeden, auteurs anonymes*, H. Puig, Parigi 1980; M. Miraglia, Italo Mussa (a cura di), *Le fotografie di von Gloeden*, TEA, Milano.

TASSI Roberto, *Carmignani padre e figlio*, Silvana, Milano.

1981

DEL PESCO Daniela, PICONE PETRUSA Mariantonietta, *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, Macchiaroli editore, Napoli.

PALAZZOLI Daniela, *Giorgio Sommer, fotografo a Napoli*, Milano.

MILZA Pierre, *Français et Italiens à la fin du XIXe siècle: aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1920*, École française de Rome, Roma.

MIRAGLIA Marina, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte italiana* 9, *Grafia e immagine, II. Illustrazione fotografica*, Einaudi, Torino, pp. 423-518.

1982

INNAMORATI Roberta et VALERIANI Enrico, *Giuseppe Primoli, fotografo europeo*, Quasar, Roma.

LAMBERTI Maria Mimita, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, parte II, v. III, Giulio Einaudi, Torino, pp. 5-163.

MAZZOCCA Fernando, *Invito ad Hayez*, Rusconi, Milano.

SPADINI Pasqualina, *Opere inedite di Giulio Bargellini: olii, pastelli, carboncini, studi di architettura e progetti per mosaici dal 1890 al 1936*, Emporio Floreale, Roma.

SPIVAKOFF Pierre, *Sarah Bernhardt vue par les Nadar*, Herscher, Parigi.

1983

AA. VV., *Napoli e la "Campania felix". Acquerelli di Giacinto Gigante*, Società Editrice Napoletana, Napoli.

BECCHETTI Pietro, *La fotografia a Roma. Dalle origini al 1915*, Colombo, Roma.

GHIGGINI Emilio, MATTEUCCI Giuliano, NICHOLLS Paul, *Giovanni Fattori, le acqueforti*, Galleria Ghigginì, Milano, Varese.

GRUNCHEC Philippe, *Les concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi.

TERRASSE Antoine, *Degas et la photographie*, Denoël, Parigi.

1984

LONGHI Roberto, *L'impressionismo e il gusto degli italiani* in *Scritti sull'Otto e Novecento*, Sansoni, Firenze.

MARTORELLI Luisa, scheda su Francesco Mancini, in *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, Banco di Napoli, Napoli 1984, pp. 186-189.

1985

COSTANTINI Paolo, ZANNIER Italo, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia, 1839-1949*, F. Angeli, Milano.

JULER Caroline, *Les Orientalistes de l'école italienne*, ACR Édition, Parigi.

MANGONI Luisa, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino

MCCAULEY Elizabeth, *A. A. E. Disdéri and the carte de visite portrait photograph*, Yale University press, New Haven.

1986

PARRY Eugenia, SARTRE Josiane, *Henri Le Secq, photographe de 1850 à 1860*, Musée des Arts Décoratifs-Flammarion, Parigi.

ZANNIER Italo, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari.

1987

DE PAZ Alfredo, *L'occhio della modernità, pittura e fotografia dalle origini alle Avanguardie storiche*, ed. Clueb, Bologna.

FUSSELL Paul, *The Norton Book of Travel*, Norton, New York.

MAINARDI Patricia, *Art and Politics of the Second Empire, The Universal Exposition 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven-Londra.

MONTI Raffaele, *I Macchiaioli*, Giunti, Firenze.

PARE Richard, *Roger Fenton*, Aperture Foundation, New York.

PARRY Eugenia, *The photography of Gustave Le Gray*, The Art Institute of Chicago and the University of Chicago Press, Chicago.

1988

GREENHALGH Paul, *Ephemeral vistas: the Expositions Universelles, great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester University Press, Manchester.

PARRONCHI Antonio, *R. Sorbi*, Parronchi, Firenze.

PESSOLANO Maria Raffaella, PICONE PETRUSA Mariantonietta, BIANCO Assunta, *Le grandi esposizioni in Italia, 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Liguori editore, Napoli.

1989

BOUILLON Jean Paul, *La Critique d'art en France, 1850-1900: actes du colloque de Clermont-Ferrand*, 25-27 maggio 1987, Cierec, Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne.

BOUQUERET Christian et LIVI François, *Le voyage en Italie, les photographes français en Italie 1840-1920*, La manufacture, Lione.

BUSTARRET Claire, *Parcours entre voir et lire: les albums photographiques de voyage en Orient (1850-1880)*, tesi di dottorato in Storia all'Université de Paris VII.

DINI Francesca, *Federico Zandomenighi. La vita e le opere*, Il Torchio, Firenze.

FAVROD Charles Henri, *Étranges Étrangers. Photographie et exotisme, 1850-1910*, Centre National de la Photographie, Parigi.

FINOCCHI Anna, *Federico Faruffini: un pittore tra Romanticismo e Realismo*, Silvana, Cinisello Balsamo.

JULER Caroline, *Les Orientalistes de l'école italienne*, A.C.R. Édition Internationale, Parigi.

PICONE PETRUSA Mariantonietta, *Iconografia del costume popolare. Modelli fotografici in studio*, in *La fotografia a Roma nel secolo XIX. La veduta, il ritratto, l'archeologia*, Atti del convegno (12-13 dicembre), pp. 52-74, Artemide Edizioni, Roma.

PICONE PETRUSA Mariantonietta, *La nascita del Circolo Artistico e la situazione delle arti a Napoli fra Ottocento e Novecento*, in F. Tessitore, *Napoli lungo un secolo*, Morano, Napoli.

ROUILLÉ André, *La photographie en France, textes et controverses: une anthologie 1826-1871*, Macula, Parigi.

TOZZI Simonetta, *La fotografia a Roma nel secolo XIX: la veduta, il ritratto, l'archeologia*, Atti del convegno per celebrare il 150° anniversario della fotografia, Roma (Palazzo Braschi, 12-13 dicembre 1989), Artemide Edizioni, Roma.

1990

AIMONE Linda, OLMO Carlo, *Le Esposizioni Universali 1851-1900*, Allemandi, Torino.

BERRENDT-ALBERT Monique, VAN CRIMPEN Han, *De brieven van Vincent van Gogh*, SDU, L'Aia.

BROUDE Norma, *World Impressionism: The International Movement, 1860-1920*, Harry N. Abrams, New York.

BURROWS Adrienne, SCHUMACHER Iwan, *Portrait of the insane: the case of Dr. Diamond*, Quartet Books, Londra-New York.

DE CAROLIS Ernesto, ASCIONE Gina Carla, *Fotografia a Pompei nell'800 dalle collezioni del Museo Alinari*, Fratelli Alinari, Firenze.

DINI Piero, MARINI Giuseppe Luigi, *De Nittis, la vita, i documenti, le opere dipinte*, 2 voll., Allemandi, Torino.

ROSATI Romano, *Camera oscura 1830-1920, fotografi e fotografia a Parma*, Mondadori, Parma.

SWANSON Vern G., *The biography and catalogue raisonne of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, Garton & Co, Londra.

1991

BOTTERI CARDOSO Vittoria, *Pasini*, Sagep, Genova.

CASTELNUOVO Enrico (a cura di), *La pittura in Italia: l'Ottocento*, II, Electa, Milano.

CHALLE Daniel, MARBOT Bernard, *Les photographes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau*, Hoebeke/Bibliothèque Nationale, Parigi.

NOCHLIN Linda, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth Century*, Harper & Row, Londra.

PICONE PETRUSA Marianonietta, *L'arte nel Mezzogiorno d'Italia dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, in GALASSO Giuseppe (a cura di), *Storia del Mezzogiorno*, vol. XIV, Napoli, pp. 163-241.

WHITE Harrison e Cynthia, *La carrière des peintres au XIX siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Flammarion, Parigi.

WYSE JACKSON John, *Aristotle at Afternoon Tea: the Rare Oscar Wilde*, Londra.

1992

CILARDO Agostino, *Atti del convegno sul tema- Presenza araba e islamica in Campania*, Napoli-Caserta (22-25 novembre 1989), Istituto Universitario Orientale, Napoli.

FIorentino Giovanni, *Tanta di luce meraviglia arcana. Origini della fotografia a Napoli*, F. Di Mauro, Sorrento.

MIRAGLIA Marina et POHLMANN Ulrich, *Un viaggio fra mito e realtà, Giorgio Sommer fotografo in Italia, 1857- 1891*, Edizioni Carte Segrete, Roma.

WEISBERG Gabriel P., *Beyond Impressionism. The Naturalist impulse in European Art, 1860-1905*, Thames and Hudson, Londra.

TREASE Geoffrey, *The Grand Tour*, Yale University Press, New Haven.

1993

BELTRAMINI Maria, ZANNIER Italo, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Nuova Italia scientifica, Roma.

DE MARINIS Maria Simonetta, *Gemito*, Japadre, L'Aquila-Roma.

GIORNO Armando, *La Calabria nell'arte. Catalogo storico-artistico dei pittori calabresi dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Orizzonti Meridionali, Cosenza.

GRECO Franco Carmelo (a cura di), *La Pittura Napoletana dell'Ottocento*, Tullio Pironti Editore, Napoli.

1994

BARRET André, *Nadar, 50 photographies de ses illustres contemporains*, Julliard, Parigi.

DOWLING Linda, *Hellenism and Homosexuality in Victorian England*, Londra.

HELMHOLTZ Hermann von, *L'optique et la peinture*, ENSB-A, Parigi.

KEMPF Christian, *Adolphe Braun et la photographie: 1812-1877*, Ilkirch, Valblor.

KHEMIR Mounira, *L'Orientalisme. L'Orient des photographes au XIXe siècle*, Centre National de la Photographie, Parigi.

MCCAULEY Elizabeth Anne, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, New Haven-Londra.

MELOT Michel, *L'estampe impressionniste*, Flammarion, Parigi.

MUSÉE GOUPIL, *État des lieux*, vol. 1, Musée Goupil, Bordeaux.

SISI Carlo, SPALLETTI Ettore, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Monte dei Paschi,

Cinisello Balsamo.

WEINER Deborah, *Architecture and social reform in late-Victorian London*, Manchester University Press, New York.

1995

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, Parigi.

1996

AA. VV., *Alberto Pasini, da Parma a Costantinopoli via Parigi*, Step, Parma.

ADORNO Theodor W., HORKEIMER Max, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.

FARESE SPERKEN Christine, *Francesco Netti*, Electa, Napoli.

GODI Giovanni, MINGARDI Corrado., *Alberto Pasini, da Parma a Costantinopoli via Parigi*, Step, Parma.

LIVERSIDGE Michael J., EDWARD Catharine, *Imagining Rome: British artists and Rome in the Nineteenth Century*, Merrel Holberton, Londra.

LUALDI Luca, *Alberto Pasini-itinerario in Oriente, 1855-1856, Egitto, Arabia, Yemen, Persia e Turchia*, Sibernagl, Milano.

MIRAGLIA Marina, MUSSA Italo, *Le fotografie di von Gloeden*, Tea, Milano.

SMITH Alison, *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art*, Manchester University Press, Manchester.

WOOD Christopher, *Olympian Victorian classical painters, 1860-1914*, Constable, Londra.

WOOD Christopher, *Victorian paintings in oil and watercolours*, Antique Collector's Club, Woodbridge.

1997

AUBENAS Sylvie, FONT-RÉAULX Dominique de, *L'art du nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle*, Hazan/Bibliothèque Nationale de France, Parigi.

CASSANELLI Roberto, CIAPPARELLI Pier Luigi, COLLE Enrico, DAVID Massimiliano, *Houses and monuments of Pompeii. The Works of Fausto and Felice Niccolini*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

DE SETA Cesare, ZANNIER Italo, *Le Grand Tour dans les photographies des voyageurs du XIXe siècle*, Canal Éditions, Parigi.

FLEIG Alain, *Rêves de papier. La photographie orientaliste, 1860-1914*, Ides et Calendes, Neuchâtel.

FUSCO Maria Antonella, *Pittori italiani a Costantinopoli nell'Ottocento*, Semar, Roma.

GAUTIER Théophile, *Voyage en Égypte*, a cura di Paolo Tortonese, La Boîte à documents, Parigi.

LEMAGNY Jean-Claude, ROUILLE André, *Histoire de la photographie*, Larousse, Parigi.

LIPPINCOTT Louise, *Lawrence Alma-Tadema Spring*, Getty Museum Studies on Art, Los Angeles.

PALAZZOLO OLIVARES Claudia, *Giovan Battista Amendola scultore*, Labirinto edizioni, Sarno.

PELLERIN Denis, *Gaudin frères, pionniers de la photographie: 1839-1872*, Société des Amis du Musée Nicéphore Niépce, Charlon-sur-Saône.

PELTRE Christine, *Les Orientalistes*, Hazan, Parigi.

PRETTEJOHN Elizabeth, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Rizzoli, New York.

PUCCINI Dario (a cura di), *Gli Spagnoli e l'Italia*, Banco Ambrosiano Veneto, Milano.

SWANSON Vern G., *John William Godward: The Eclipse of Classicism*, Antique Collectors Club, Woodbridge.

ZANNIER Italo, *Le Grand Tour. In the Photographs of Travelers of 19th Century*, Canal & Stamperia, Venezia-Parigi.

1998

BIETOLETTI Silvestra, *L'atelier dei fratelli Induno*, in BIETOLETTI Silvestra, MATTEUCCI Giuliano, *Pittura e pittori dell'Ottocento italiano*, I, Novara, pp. 182-204.

BONNET Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Fayard, Parigi.

SCHWARZER Vanessa R., *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle*, University of California Press, Parigi, Berkeley, Los Angeles, Londra.

1999

AUBENAS Sylvie, LACARRIÈRE Jacques, *Voyages en Orient*, Hazan, Parigi.

COBIANCHI Roberto, *Guido Carmignani. L'année parisienne di un paesaggista a metà Ottocento*, P.P.S. editrice, Parma.

DI MATTEO Giovanna, SAVASTANO Cosimo, *Filippo, Giuseppe, Nicola, Francesco Paolo Palizzi del Vasto*, Edigrafital, Atto di Teramo.

GOMBRICH Hans Ernest, *The use of images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Phaidon, Londra.

MUSÉE GOUPIL, *État des lieux*, voll. 2, Musée Goupil, Bordeaux.

SAID Edward W., *L'Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli Editore, Milano.

2000

ACKERMAN Gerald M., *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, ACR Edition, Courbevoie-Parigi.

BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX siècle* (1939), Le livre des Passages, Parigi.

CAPUTO Rosario, *Federico Rossano (1835-1912)*, Grimaldi, Napoli.

FEYEL Gilles, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Ellipses, Parigi.

GILARDI Ando, *Storia sociale della fotografia*, Mondadori, Milano.

ROCQUE Georges, *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Jacqueline Chambon, Nîmes.

2001

ATANASIO D'ALESSANDRIA, *Vita di Antonio*, Paoline, Milano.

BAJAC Quentin, *L'image révélée, l'invention de la photographie*, Gallimard, Parigi.

BELLINGERI Luca, *Dal sistema dei privilegi alla legge n. 633 del 1941: l'evoluzione del diritto d'autore nella normativa italiana*, in DE ROBBIO Antonella (a cura di), *La proprietà intellettuale tra biblioteche di carta e biblioteche digitali*, AIB, Roma.

DAMISCH Hubert, *La peinture en écharpe, Delacroix, la photographie*, Yves Gevaert éditeur, Bruxelles.

LE PERA Enzo, *Arte di Calabria tra Otto e Novecento. Dizionario degli artisti calabresi nell'Ottocento*, Soveria Mannelli, Catanzaro.

PELTRE Christine, *Théodore Chassériau*, Gallimard, Parigi.

POPPI Claudio, *Domenico Morelli, il pensiero disegnato. Opere su carta dal fondo dell'artista presso la GAM di Torino*, GAM, Torino.

ZANNIER Italo, *L'Egitto del Gran Tour nella fotografia degli Zangaki*, Federico Motta, Milano.

2002

AUBENAS Sylvie, *Gustave Le Gray 1820-1884*, Bibliothèque Nationale de France, Gallimard, Parigi.

AUBENAS Sylvie, *Gustave Le Gray 1820-1884, l'émotion photographiée*, Collection du Musée des Beaux-Arts de Troyes, Troyes.

BUTLER Eliza Marian, *The Tyranny of Greece over Germany. A Study of the Influence Exercised by Greek Art and Poetry over the Great German Writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries* (1935), Cambridge University Press, Cambridge.

Fratelli Alinari, dalla fotografia all'immagine, F.lli Alinari, Firenze.

GOMBRICH Hans Ernst, *L'art et l'illusion: psychologie de la représentation picturale*, Phaidon, Parigi.

MONDENARD Anne de, *La Mission héliographique*, Monum, éditions du Patrimoine, Parigi.

ROESSEL David E., *In Byron's Shadow. Modern Greece in the English and American Imagination*, Oxford University Press, New York.

SAPORI Giovanna, *Cesare Augusto Detti, 1847-1914. Il talento per il successo*, Electa, Milano.

VALERI Stefano, *La fotografia per la documentazione dell'arte*, Bagatto Libri, Roma.

2003

DINI Piero, *Giovanni Boldini, 1842-1931. Catalogo ragionato*, Umberto Allemandi, Torino.

MAZZOCCA Fernando, SISI Carlo (a cura di), *I Macchiaioli prima dell'impressionismo*, Marsilio, Venezia.

2004

BARROW Rosemary J., *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon, Londra.

BOCARD Hélène, *Les expositions de photographie à Paris sous le Second Empire et leur réception par la critique*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, sotto la direzione del prof. Bruno Foucart all'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

BOYER Laure, *La photographie de reproduction d'oeuvres d'art au XIXe siècle en France, 1839-1919*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte sotto la direzione di Roland Recht all'Université March Bloch di Strasburgo.

FONT-RÉAULX Dominique de, *Vagues, autour des paysages de mer de Gustave Courbet*, Somogy Éditions d'Art, Parigi.

FOTIA Graziella, *Giulio Bargellini*, tesi di laurea in Storia dell'Arte all'Università "La Sapienza" di Roma.

LAMACCHIA Giovanni, *Il caso De Nittis. L'inventario inedito del 1884 conservato a Parigi negli Archives Nationales*, Stilo, Bari.

MAILLET Arnaud, *The Claude Glass, Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, Zone Books, New York.

POHLMANN Ulrich, *Ein neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, Schirmer-mosel, Monaco di Baviera.

2005

BACHA Myriam, *Les Expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937*, Action Artistique de la Ville de Paris, Parigi.

BACOT Jean-Pierre, *La Presse illustrée au XIXe siècle, une histoire oubliée*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges.

BAJAC Quentin, *La photographie, l'époque moderne 1880-1960*, Gallimard, Parigi.

CAMPISANI Ugo, *Artisti calabresi: Otto-Novecento. Pittori, scultori, storia, opere*, Pellegrini Editore, Cosenza.

MAILLET Arnaud, *Le miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Kargo-L'Eclat, Parigi.

QUINSAC Annie-Paule, *Pittura italiana e situazione europea. Il secondo Ottocento e i rapporti con la Francia*, in HANSMANN Martina, SEIDEL Max (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 7-10 ottobre 2002), Marsilio, Venezia, pp. 487-493.

2006

BOLLOCH Joelle, FONT-RÉAULX Dominique de, *L'œuvre d'art et sa reproduction*, Musée d'Orsay, Parigi.

EYERMAN Charlotte, MORTON Mary, *Courbet and the modern landscape*, The J. Paul Getty Trust, Los Angeles.

LAGRANGE Marion, *Les peintres italiens à Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle (1855-1909)*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte sotto la direzione del prof. Dominique Jarrassé all'Université de Bordeaux 3.

LIGO Larry, *Manet, Baudelaire and photography*, 2 voll., The Edwin Mellen Press, New York 2006.

RECINE Francesca, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Scriptaweb, Napoli.

SISI Carlo (a cura di), *L'Ottocento in Italia, il romanticismo, 1815-1848*, Electa, Milano.

2007

AGNORELLI Patrizia, *Luigi Mussini da Parigi a Siena, 1851-1888*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte sotto la direzione dei proff. Bernardina Sani e Roberto Bartalini all'Università degli Studi di Siena.

BOURGET Virginie, *L'œuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée*, tesi di dottorato in Estetica sotto la direzione del prof. Leszek Brogowski all'Université de Rennes 2

DE SETA Cesare, *Il Grand Tour e il fascino dell'Italia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.

GARDONIO Matteo, *Scultori italiani alle Esposizioni Universali di Parigi (1855-1889): aspettative, successi e delusioni*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte sotto la direzione di Massimo de Grassi all'Università degli Studi di Trieste.

GERVAIS Thierry, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, tesi di dottorato in Storia e Civiltà all'EHESS di Parigi.

LUNDBERG Bruce, PINTO John, *Sentieri smarriti e ritrovati. Roma e dintorni nelle fotografie del secondo Ottocento. Immagini dalla collezione di Delaney e W. Bruce Lundberg*, Charta, Milano.

VERHOOGT Robert, *Art in Reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozefs Israels and Ary Scheffer*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

2008

AA. VV., *I Palizzi e il vero, le metamorfosi nella pittura dell'800*, Comitato Premio Vasto d'Arte Contemporanea, Vasto.

AGNORELLI Patrizia, MANNINI Lucia, *Ingres, son entourage et ses disciples: François-Marius Granet, Lorenzo Bartolini, Fleury-François Richard, Pierre-Nolasque Bergeret, Ary Scheffer, Amaury-Duval, Hippolyte Flandrin, Luigi Mussini, Théodore Chassériau, Jean-Léon Gérôme*, Le Figaro, Parigi.

BERTRAND Gilles, *Le Grand Tour revisité, pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie, milieu XVIII-XXI siècle*, École française de Rome, Roma.

DUVAL Eugène, *Aux sources officielles de la colonisation française: 2ème période, 1870-1940*, L'Harmattan, Parigi.

GIUDICI Lorella, *Lettere dei Macchiaioli*, Abscondita, Milano.

LEICHLEITER France, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte e Archeologia sotto la direzione del prof. Bruno Foucart all'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

LORENZONI Mario, *Le pitture del Duomo di Siena*, Silvana, Cinisello Balsamo.

SORBO Luca, *Italia inedita di un secolo fa: Napoli, Venezia, Palermo, i borghi di Caiazzo e di Cerreto Sannita. Immagini mai pubblicate di fine '800 nelle lastre di Eugenio Buono, fotografo e pittore, amico di Vincenzo Gemito*, Edizioni Intra Moenia, Napoli.

2009

COMBELOUP Jean-Xavier de, *Du Vésuve à l'Atlas. Sur les traces de von Gloeden et des photographes orientalistes*, Nicole Canet, Parigi.

LAGRANGE Marion, *Les Peintres italiens en quête d'identité, Paris 1855-1909*, CTHS/INHA, Parigi.

2010

ALLAN Scott, MORTON Mary, *Reconsidering Gérôme*, The Paul Getty Museum, Los Angeles.

CAPUTO Rosario, *Infinite emozioni, la Scuola di Posillipo*, Voyage pittoresque, Napoli.

2011

BENEDETTI Amedeo, *La fortuna delle immagini Alinari nella grande editoria italiana del Novecento*, Vecchiarelli, Manziana.

FREUND Gisèle, *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et esthétique*, Christian Bourgois éditeur/Imec, Parigi.

MASSIDA Luca, *Atlante delle grandi esposizioni universali, storia e geografia del medium espositivo*, Franco Angeli, Milano.

MOSCATIELLO Manuela, *Le japonisme de Giuseppe De Nittis: un peintre italien en France à la fin du XIXe siècle*, Peter Lang, Berna.

PINGUET Catherine, *Istanbul, photographes et sultans, 1840-1900*, CNRS, Parigi.

2012

BOLOGNARI Mario, *I ragazzi di von Gloeden. Poetiche omosessuali e rappresentazioni dell'erotismo siciliano tra Ottocento e Novecento*, Città del Sole, Reggio Calabria.

CARRE Anne Laure, CORCY Marie Sophie, DEMEULANAERE-DOUYERE Christiane, PEREZ Liliane, *Les expositions universelles en France au XIXe siècle. Techniques, publics, patrimoines*, CNRS, Parigi.

DINOIA Rosalba, *Luigi Calamatta (1801-1869) incisore e patriota in Europa*, Palombi Editori, Roma.

ESPOSITO Diego, PANZETTA Alfonso, *Gemito e la scultura a Napoli tra Otto e Novecento*, ed. Fioranna, Napoli.

FALCE Valeria, *La modernizzazione del diritto d'autore*, Giappichelli, Torino.

FANELLI Giovanni, MAZZA Barbara, *Alphonse Bernoud*, Pagliai, Firenze.

FONT-RÉAULX Dominique, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Flammarion, Parigi.

MIRAGLIA Marina, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Bruno Mondadori, Milano-Torino.

QUERCI Eugenia, *Achille Vertunni e Mariano Fortuny, Roma tra arte e mercato nella nuova stagione internazionale*, in CAPITELLI Giovanna, GRANDESSO Stefano, MAZZARELLI Carla, *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, Campisano, Roma 2012, pp. 209-226.

VOTTERO Michael, *La peinture de genre en France, après 1850*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

2013

CAPUTO Rosario, *La Scuola di Resina nell'Ottocento napoletano*, Grimaldi, Napoli.

PALAZZOLO Maria Iolanda, *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi, controversie giudiziarie (1840-1941)*, Viella, Roma.

PERNA Raffaella, *Wilhelm von Gloeden. Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, Postmedia, Milano.

VOLAIT Mercedes, *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*, Éditions A. et J. Picard, Parigi.

2014

CHALLINE Éléonore, MEIZEL Laureline, POIVERT Michel, *L'expérience photographique. Travaux de l'École doctorale en Histoire de l'art*, Publications de la Sorbonne, Parigi.

DEMEULANAERE-DOUYERE Christiane, PEREZ Liliane, *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.

FOSSIER François, *Grand Prix de Rome: un chemin vers la gloire, la villa Médicis*, Presses académiques francophones, Saarbrücken.

2015

CARTER Karen L., WALLER Susan, *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914. Strangers in Paradise*, Ashgate, Surrey-Burlington.

MIRAGLIA Marina, OSANNA Massimo (a cura di), *Pompei, la fotografia*, Electa, Milano.